

UNIVERZITA KARLOVA
v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Literatura, člověk a svět podle Přemysla Blažíčka

(Literature, human being and the world according to Přemysl Blažíček)

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2008

PhDr. Michael Špirit, PhD.
vedoucí práce

Petr Šimák
autor práce

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

Petr Šimák

„Literární vzdělanci zůstanou nicméně lidmi povahy silně rozumové a neznati jistou zvláštnost literární vědy bude vždycky i u geniálního muže příznakem intelektuální trhliny.“

Marcel Proust

„A – nemohl bych číst Vašeho Tomana? Z dnešních kritiků, i těch mlčících, jsem zvědav jedině na Váš soud...“

Bedřich Fučík v dopise Přemyslu Blažíčkovi, 3. 12. 1974

Obsah

OBSAH	4
ÚVODEM	5
TEORETICKÁ VÝCHODISKA	6
ESTETICKÁ HODNOTA	6
PODSTATA INTERPRETACE	8
TEXTY V PERIODIKÁCH	13
„HLE: UMĚNÍ PLNÍCI ÚLOHU RÁKOSKY“ (ČLÁNKY A RECENZE)	13
„TEROR TOHOTO BÝT A NECHAT BÝT“ (LITERÁRNÍ PROVOZ)	16
RANÉ STUDIE	21
DĚJINY LITERATURY	25
MONOGRAFIE	28
„KDO JE PLNĚ PONOŘEN DO SVĚTA UMĚLECKÉHO DÍLA, TEN JE V PRAVDĚ“ (SEBEUVĚDOMĚNÍ POEZIE)	28
„TOMANOVA ‚POKORA PŘED OSUDEM‘ NEBYLA ANI POKOROU, ALE ANI PŘED OSUDEM“ (POEZIE KARLA TOMANA)	41
„TO DO NÁS BUŠÍ NAŠE PŘÍSNÁ MATKA“ (EPIČNOST A NAIVITA V HOLEČKOVÝCH NAŠICH)	47
„KDO JE ŠVEJK, NEVÍ S URČITOSTÍ NIKDO“ (HAŠKŮV ŠVEJK)	54
„NEVĚŘIL JSEM NA DUŠI, VĚŘIL JSEM JEN NA TĚLO“ (ŠKVORECKÉHO ZBABĚLCI)	62
LITERÁRNĚVĚDNÝ KONTEXT	65
STRUKTURALISMUS	68
FENOMENOLOGIE	72
HERMENEUTIKA	78
FIKČNÍ SVĚTY	83
STYL	85
OHLAS BLAŽIČKOVA DÍLA	87
ZÁVĚR	92
RESUMÉ	94
BIBLIOGRAFIE	95

Úvodem

Práce se bude soustředit na postižení specifik Blažičkovy interpretační metody. Pokusíme se na základě všech jeho textů a knižních monografií ukázat výhody takového přístupu k literárnímu textu a zároveň i jeho jedinečnost v českém literárněvědném prostředí. Blažičkovy texty tedy budou konfrontovány s jinými texty českých interpretů (nemáme prostředky na to, abychom postihli interpretační systém jednotlivých osobností v celku; soustředíme se tedy pouze na jejich jednotlivé texty pojednávající o stejných autorech, o kterých psal sám Blažiček: nad Holečkovým románem proto uvádíme srovnání s přístupem Šaldovým, nad Nezvalet s přístupem Turčányho a Bedřicha Fučíka apod.).

Značnou část práce však zabere popis Blažičkovy argumentace, z níž potom vycházejí závěry, které nad díly učinil. Musíme postupovat pomalu a zaznamenávat, jakých témat si v jednotlivých textech Blažiček všiml a z jakého úhlu pohledu je posuzoval; je to jediný způsob, jak interpreta, jenž při svém psaní neuplatňoval jednotnou metodu, sledovat. Důsledně rozpracovaný materiál nám dá možnost zachytit myšlenky trvale v Blažičkově díle přítomné, a dostat se tak k obecnějšímu rozpracování jeho interpretační metody a jejímu zasazení do rámce literární teorie.

Abychom se vyhnuli čistě popisnému stylu, často se snažíme zasadit Blažičkův přístup do obecnějších souvislostí v průběhu celé práce, nikoliv pouze v závěrečných kapitolách. Často tak činíme v poznámkách pod čarou, neboť vkládání obecnějších a komparativních pasáže by bortily kontinuální analýzu konkrétních Blažičkových textů. Je proto nutné, aby při četbě byla poznámkám věnována patřičná pozornost.

Usilujeme o to, abychom si vůči pojednávaným textům zachovali odstup, ze kterého by byla patrná naše pozice, náš postoj, ze kterého hodnotíme a posuzujeme. Není to snadné z toho důvodu, že Blažičkovy postupy nejčastěji pouze sledujeme a nevyhraňujeme se proti nim, naopak usilujeme o vykazání jejich podnětnosti. Druhým důvodem je to, že naše práce je více analytická než komparativní. Jistou „toporností“ se vyznačuje kapitola o knize *Sebeuvědomění poezie* – z toho důvodu, že ji čteme jako určitá *prolegomena* k Blažičkovu myšlení a chápeme ji jako základ, který musí být důsledně popsán. V ostatních kapitolách důsledně zdůrazňujeme svou perspektivu, se kterou se na Blažičkovy texty díváme.

Teoretická východiska

Estetická hodnota

„Krásu (na rozdíl od ošklivosti) nelze doopravdy vysvětlit: vyslovuje se, stvrzuje se a opakuje v každé části těla, ale nedá se popsat. Stejně jako bůh (neboť je stejně prázdná jako on) může říci toliko: jsem, která jsem.“

Roland Barthes

Přemysl Blažíček patří k těm literárním vědcům, kteří sami explicitně vymezili pojem estetické hodnoty. V článku *Pokus o kritérium estetické hodnoty*, napsaném v roce 1970, se přihlásil k té oblasti literární teorie, která je inspirovaná filosofií a svá východiska reflektuje za pomoci filosoficky vymezených termínů jako *svět, člověk, smysl existence* apod. „Literární vědec si musí především ujasnit, co to vlastně je umělecké dílo,“ říká Blažíček v rozhovoru *Mezi literární vědou a filosofií* (Blažíček 1992/2002, s. 309)¹ a zní to přirozeně a zároveň nesamozřejmě, jako směr myšlení, na který literární věda již zapomněla. Umění se nezabývá úzce vymezenou oblastí reality, jako jednotlivé vědecké disciplíny, ale jeho smysl „spočívá v koncentrovaném, vystupňovaném navození toho, co člověka dělá člověkem: otevřenosti celku světa“ (ibid.) – tedy v určité celkovosti tak, jak to dělá filosofie – nahlíží svět a ukazuje ho v novém světle.

Prozkoumejme² několik základních Blažíčkových termínů stran jejich upotřebení a původu. Již v této Blažíčkově programové stati (kterou můžeme díky jejímu obsahu a roku napsání považovat za stať programovou) nalézáme kritérium, kterého se při posuzování estetické hodnoty držel po celou svou tvorbu. Blažíček zformuloval východisko, ze kterého musí být slovesné umění posuzováno: „...je tu cosi celistvého a ve své nerozlišenosti temného, co reflexivní činnost ujasňuje tak, že v této nerozlišenosti určuje, vymezuje a vyděluje části a vzájemné vztahy mezi nimi...“ – mluví tedy o *realitě a textu uměleckého díla*. Pokud dílo s racionalitou zachází tak, jak je zde naznačeno, pak ukazuje racionalitu v její *vlastní funkci* (tedy funkci *analytické*), jelikož „výslovné myšlenky jsou zde zachyceny jakoby ve svém zrodu“ (Blažíček 1970/2002, 88). Onen svět ve stavu zrodu se

¹ Blažíčkovy publikace v periodikách citujeme podle souborného vydání autorových statí *Kritika a interpretace* (Praha 2002), uvádíme rovněž rok, kdy byl příslušný článek poprvé publikován. Pokud citace pochází ze stejného zdroje jako citace předchozí, označujeme ji pouze číslem stránky, na které se nachází.

² V zásadě užívám v této práci autorského plurálu z toho důvodu, že slouží jako distinkce odlišující konstatování obecné teze nebo pasáží přímo tlumočících Blažíčkovy názory od mých myšlenek osobních, subjektivních. Věty psané v první osobě jsou pouze zřídka s Blažíčkem v rozporu, častěji obsahují mé vlastní domýšlení toho, co Blažíček explicitně neříká; dále jsou v této formě psaná tvrzení, o jejichž platnosti nejsem úplně přesvědčen, a některé mé osobní názory.

stal Blažičkovým leitmotivem. Báseň nás vrací na samotný počátek vnímání, bourá naše hotové představy o světě, předmětech a problémech, stejně jako zavedené vnímání vztahů mezi nimi (vztahy *zavedené, ustálené* a tedy pro člověka *neviditelné*). Umění je pro Blažička *procesem*, ve kterém se rozkrývá původnost našeho světa, nikoliv tedy něčím hotovým, statickým, co by nás uspokojovalo svým řádem a harmonií, co by předkládalo hotová východiska. Umění nás stahuje do fáze zrodu a nutí nás přijmout *nehotovost, nedanost*, počáteční *rozporuplnost*,³ a tak nás otevírá celku světa, jinak řečeno nutí nás opustit své zavedené představy a vklouznout do nejistého prostoru právě se rodících souvislostí. Interpret tak stále zdůrazňuje, že při recepci uměleckého díla musíme přistoupit na skutečnost, že racionalita se zde uplatňuje jiným způsobem, než jsme zvyklí. Při kontaktu se svým aktuálním světem spíše uplatňujeme myšlenku již v její hotové podobě a aplikujeme ji na realitu bezpředsudečně (jako jediný možný interpretační rámec), racionalita zde má charakter *syntetický* (člověk obvykle „*jako by zapomněl, že tato myšlenka vznikla ujasněním určité zkušenosti, a z ustalujícího výsledku učiní hotové, dané východisko*“, s. 88). Podobně pracují i básně, které jsou programovým vyjádřením nějaké myšlenky, která byla dána již před jeho vznikem. Avšak umělecké dílo má být především jedinečné a *autentické*, to znamená, že jeho jazyk míří jinam, než do oblasti praktického sdělování.

Blažiček tak implicitně vystupuje proti těm teoretickým směrům, které počítaly s uměním jakožto opracováváním reality (marxistická teorie odrazu), nebo se snažily původ a důvod umělecké tvorby hledat pomocí hromadění empiricky ověřitelných fakt určujících povahu aktuálního světa autora (pozitivismus), nebo se tvářily, že zkoumají objektivní základnu díla (jazyk), avšak zkoumaly pouze *výsledky zkoumání* a neobracely pozornost ke *zkoumání samotnému* (strukturalismus). Obrací se přímo k otázce po působivosti textu. Působivost vzniká tak, že díky novému rozvržení světa v uměleckém díle se dobíráme něčeho nového, odhalujeme a dobíráme se jemnějšího chápání smyslu. Blažiček se domnívá, že na tomto místě je záhodné použít termín *nálada* tak, jak ho ustanovil Martin Heidegger.⁴

³ Zde je patrný vliv Nietzscheho filosofie na Blažička, o kterém bude ještě řeč dále. Nietzsche zdůrazňoval nutnost nepřijímání hotových vzorů (model), podle kterých potom jedinec formuje svůj život, ale nutnost člověka-*tvůrce*, jenž hledá vlastní cestu, vydobývá vlastní významy a pozice, ze kterých reflektuje svou existenci a okolní svět. „*Nedůvěřuji všem systematickým a vyhýbám se jim. Vůle k systému je nedostatek poctivosti*“ (Nietzsche 2001, 12).

⁴ Pro Heideggera je nálada, naladěnost (*Befindlichkeit* – vynacházení!) cosi, co člověka má stále v moci, co mu dává svět v celku (nálada je to, co zachvacuje svět v celku), „*avšak tento celek vyjevený naladěností není nikdy objektivován, je zde, ale je zde netematicky*“ (Petříček 1997, 76). V tomto vymezení koření Blažičkův přístup k dílu jakožto jednotě, která nás uvrhuje do určitého stavu vědomí, který je potom středem interpretačního zájmu. Odtud později Blažičkovy termíny *postoj* a *perspektiva*. „*To, co ontologicky označujeme titulem rozpoložení, je onticky to nejznámější a nejusudnější: nálada,*

Místo spočinutí v řádu díla, místo snahy po (tedy cesty k) objektivní interpretaci, po univerzálním interpretačním systému, nabízí Blažíček teorii zaměřenou na procesualnost, která se úzkostlivě snaží vyvarovat záměny *procesu* a *výsledku procesu*, tudíž zkoumá *proces tvorby* významu a estetického požitku. A která vposledku dokáže dílo posuzovat podle toho, jak nás *otevívá* našemu aktuálnímu, žitému světu, aniž by přitom dílo vysvětlovala logikou našeho aktuálního světa a implikovala, že svět tvořený textem a náš aktuální svět se nějak kryjí. Tak spojuje významový celek textu s naším reálným prostorem, což je koncepce zvláště v dnešních postmodernistických systémech tíhnoucích k odůvodňování hermetické uzavřenosti textu před světem přitažlivá. Hlubší rozpracování těchto otázek nalézáme v Blažíčkově knize *Sebeuvědomí poezie*, výklad jeho pojetí estetické hodnoty uvádíme zde na straně 38 a dále.

Podstata interpretace

„Každý umělec bere ‚fakta‘ pro své dílo ze ‚skutečnosti‘, poněvadž jinde jich prostě není. Právě proto však na tom nic nezáleží; nýbrž jediné tj. důležité, co z těchto faktů vytvoří, tj. veš je předpodstatní, transfiguruje, čím a jak je povznese ve svém díle v oblast skutečnosti mnohem intenzivnější, a tedy mnohem skutečnostnější, než je skutečnost jevová, z níž bral ovšem první surový materiál pro své dílo.“

F. X. Šalda

Interpretace musí navazovat na interpretovo porozumění *perspektivě*⁵, kterou mu literární dílo nabízí. Perspektiva znamená: jak „*dílo odhaluje svět člověka*“ (Blažíček 1994/2002, 327), říká Blažíček v reakci na esej S. Sontagové *Against Interpretation* (1964). Četba díla navozuje *žité, cítěné, temné* poznání a interpretace toto poznání přetváří v poznání pojmové, tedy čtenářský zážitek dává nějak k dispozici někomu jinému. Interpretace tedy nespočívá v uplatňování vlastních apriorních představ na umělecký text, ale na důsledném setrvání v momentu, kdy se interpret nechává vést *smyslem* daného díla (*„interpretace neslouží uměleckému dílu, dílo naopak slouží jí“* (ibid.)). Interpretace se týká smyslu světa, který je dílem ztvárněn, nejde tedy o postižení

naladěnost.“ A dále: *Nálada činí zjevným, jak nám je, jak se máme. V tomto jak nám je přivádí naladěnost naše bytí k jeho, tu*“ (Heidegger 1996, 161).

⁵ U Blažíčka se termíny *perspektiva* a *postoj* volně prostupují a mohou být chápány jako synonyma; stejně tak v naší práci. Slova *realita*, *aktuální svět*, *žitý svět* pojímáme rovněž jako termíny stejného významu, označujeme jimi modus, v němž se odehrává běžný život naší každodennosti, a obvykle je stavíme ve výkladu do protikladu ke *světu textu*, *světu díla*, *fikčnímu světu*.

pouze formy ani obsahu díla – tato distinkce se ukazuje být neproduktivní z toho důvodu, že v interpretaci jde o postižení *postoje*, z něhož zakoušíme novou zkušenost s realitou skrze tento *nový svět* (vytvořený uměleckým dílem). Tato *perspektiva* je tvořena specifickým uspořádáním obsahu (motivů, témat) díla, přičemž hlavní váha spočívá právě na ní samotné, nikoliv na formě *nebo* obsahu. Blažíček si na eseji Sontagové všímá právě tohoto rozlišení (na formu a obsah); navíc závěr, který autorka z tohoto rozlišení učiní, se přikloní na stranu interpretace *formy* na úkor *obsahu* (z toho důvodu, že zkoumání obsahu díla dle jejího názoru více vybízí k likvidačním interpretačním vpádům, které smysl daného díla přetvoří podle svých vlastních zákonů) – „*podrobnější a důkladnější analýzy formy by tlumily interpretační aroganci, kterou provokuje přehnaný důraz na obsah*“ (Sontagová 1964/1994, 5). Tedy interpretace by měla spíše ukazovat, jak dílo vypadá. Na tomto místě Sontagová přechází automaticky k tvrzení, že úkol kritiky a interpretace spočívá v tom, aby nám pomohla získat schopnost smyslového vnímání (jak toho lze dosáhnout právě rozbořením formy neuvádí). „*Musíme se učit vidět víc, slyšet víc, cítit víc*“ (s. 6).

Sontagová zde dává důraz na krásu světa vnímanou smysly, právě to oceňuje na filmu – krásu jeho *obrazu* mu dává kvalitu, třebaže by trpěl obsahovými nedostatky. „*V polemické zápalu opomíjí, co je u díla jazykového obzvlášť patrné, že totiž nevnímáme pouhými smysly, že to vše zároveň znamená: rozumět víc – věcem, lidem, sobě*“ namítá Blažíček (1994/2002, 326) a posouvá tak interpretaci do hlubšího ontologického uchopení svébytného fikčního světa⁶ budovaného textem díla. Blažíček přistupoval k literárnímu textu jako síle konstruující realitu, jež má své vlastní zákonitosti, vlastní smysl, kategorie a ontologický statut (jak dále ukážeme, je to názor blízký názorům Lubomíra Doležela v jeho základní knize teorie fikčních světů *Heterocosmica*). Blažíček řeší navíc vztah, který se pro jeho interpretační vývody jeví jako klíčový: čtenář recepcí (a vlastně také konstrukcí) tohoto fikčního světa získá zkušenost uplatnitelnou ve svém aktuálním žitém světě („*Ve světle takto zažitého, v skutku osvojeného smyslu /světu díla/ může pak čtenář pojímat cokoliv i mimo dané dílo*“ (Blažíček 2002, 325)). Zkoumá tedy primárně vztah ČTENÁŘOVO VĚDOMÍ – LITERÁRNÍ TEXT a ptá se po tom, jak tento vztah ovlivňuje základní životní vztah člověka VĚDOMÍ – SVĚT, čímž postupuje oproti Sontagové i teorii fikčních světů o krok dále a což ho nakonec dovede k serióznímu zájmu o fenomenologickou metodu interpretace. Dále citováním Auerbacha ukazuje, jak i

⁶ Při vědomí devalvace tohoto termínu (užívaného především jako šikovné synonymum ke slovu dílo, text, literatura apod.) prohlašujeme, že ho vždy užíváme ve stejném významu jako stejnojmenná interpretační teorie.

v důkladných rozborech formy literárního díla interpreti vystupovali od postižení stylu textu ke „*stylu, znázorněné skutečnosti*“ (Blažíček 1994/2002, 324).

Blažíčkův střet se Sontagovou je produktivní i v tom, v čem se oba shodují⁷: při vědomí toho, že světelný a zvukový smog naší doby, její davovost, přesycenost „zážitkovosti“ a „velkými událostmi“ otupuje naše smysly a nivelizuje kontrasty, ve kterých bychom přirozeně vnímali různorodost reality, vyslovují oba potřebu uvidět každodenní, všední svět znovu jako zázrak, znovu spatřit nejprostší věci našeho okolí ve stavu zrodu, tzn. ve chvíli, kdy pro nás ještě jsou předmětem uchvácení a fascinace. Zde nacházíme druhý podnět, který nastolil Blažíčkovu cestu k fenomenologii. Vzhledem k následující analýze jeho článků a studií vycházejících v průběhu let šedesátých se domníváme, že zájem o fenomenologii byl přirozeným vyústěním otázek, které si nad literárními texty kladl od samého počátku své kariéry.⁸

Autorovy stati o literatuře tak dostávají podobným požadavkům, které on sám kladl na díla literární: interpret je stále nucen k tomu, aby neuplatňoval při svých analýzách apriorní teze, ale stále byl nucen sledovat ten smysl, který mu předkládá dílo samo. Interpret je před textem nucen předstupovat bezpředsudečně, upozadit vlastní normy, podle kterých určuje estetickou kvalitu díla, a nechat se vést textem do hlubin zcela svébytného světa, který text tvoří. Jen tak schopen se sám dílem obohatit, interpretace v ideálním případě dovádí samotného vykladače do jiného bodu, než z jakého dílo zpočátku nahlížel.⁹ Toto je klíčový moment: interpretace takto pojímaná hraje klíčovou roli v životě člověka, je stimulatorem jeho duchovního růstu. Blažíčkova pozice v literární teorii je jedinečná v tom, že se snažil zcela od základu odůvodnit, proč se zabývat „nereálným“ výplo- dem lidské imaginace.

Právě jen s takovým vymezením úkolu a smyslu interpretace se to může podařit. Tehdy je možné rozlišit tento způsob interpretace od většiny „interpretací“, které vznikají jako způsob obživy (tedy z touhy „taky něco tisknout“ nebo z tlaku, který na badatele kladou předpisy akademického prostředí, ukládající povinnost vykázat prokazatelné „vý-

⁷ Blažíček ve svém eseji žádné shody netematizuje, soustředí se pouze na výtky proti argumentačnímu postupu Sontagové, navíc ji obviňuje z *absolutního zamítnutí interpretace*, ačkoliv takový postoj u americké teoretičky nenalézáme.

⁸ Odkazujeme také na Blažíčkovo prohlášení v rozhovoru *Text interpretuje* otištěném v roce 1996 v časopisu Tvar, kde se Jiří Trávnický ptá, zda někdo Blažíčka v životě *vychýlil*, zda pro něj někdo byl *kopernikovským bodem obratu*. Blažíček odpovídá záporně: „*U autorů, kteří mě podstatně ovlivnili, jsem měl a hlavně dodatečně mám dojem, že místo aby mě vychýlili, spíše rozvinuli, co ve mně latentně bylo...*“ (Blažíček 1996/2002, 338). Navíc přiznává, že do poloviny 60. let byl inspirován jen svými oborovými kolegy (Šalda, Mukařovský, Grossman), impulsy z oblasti filosofie přicházely posléze – jako první Patočkovy přednášky a hovory s Hejdánkem, později četba německých fenomenologických filosofů, především M. Heideggera a E. Finka, od sedmdesátých let potom přiznává zásadní vliv Nietzscheho.

⁹ „*A interpret, jenž ví, co dělá, rozená, zda se ke svým tvrzením dobral skutečně rozborem díla: je doveden jinam, než předpokládal, k něčemu, co neviděl nejen před četbou, ale ani při ní*“ (Blažíček 1996/2002, 337). A na jiném místě: „*při poznávání uměleckého díla nejde jen o abstraktní neosobní poznání, interpret při své práci prochází životní zkušeností, proměnou*“ (Blažíček 1992/2002, 312).

sledky práce“), tedy bez nároků na splnění tohoto ontologického (a zároveň etického) nároku. Komentář Sontagové končí Blažíček případnou ironickou poznámkou: „*Je většina literárních rozborů vůbec k něčemu? K něčemu určitě. Dostatečně bohatá společnost, která si může dovolit kulturu rozvinutou v celé šíři (...), poskytuje vzájemně se respektujícím zasvěcencům nejrozumnější způsoby obživy*“ (Blažíček 1994/2002, 328).

Neznamená to však, že interpret má zcela odvrhovat určitý jednotný systém, se kterým k dílu přistupuje. To by znemožňovalo vyjádřit se k estetické hodnotě uměleckého díla a formulovat jeho výsledný smysl, ale interpretace by zůstávala pouze v rovině jeho popisu. Blažíček se však důsledně prezentuje jako sebevědomý kritik, který své názory projevuje – zásadně však soudům předchází rozsáhlá analýza východisek, která mu hodnocení umožní vyřknout. V rozbořech jednotlivých jeho monografií uvádím explicitně místa, kdy se objevují hodnotící pasáže – nalézáme je vždy až po obsáhlé předchozí přípravě argumentů (knihy o Holanovi a Tomanovi), nebo nejsou explicitně vůbec vyjádřené, ale čtenář z výkladu chápe, kam interpret míří (knihy o Zbabelech a Švejkovi).

Blažíček se ve svých dílech snaží omezit „*nesoulad mezi touto jeho /badatelovou/ obecnou reflexí a tím, co je schopen popsat na zkoumaném díle*“ (Blažíček 1970/2002, 94) na minimum. Zde spatřujeme, jak oscilací mezi těmito dvěma póly literárněvědné práce může badatel stále obrozovat své pojetí literatury a umění, jelikož je otevřen vpádům dalších a dalších literárních textů a neuzavírá se před posouváním svých stanovisek podle intence svých nových poznatků. Neznamená to být zcela ve vleku díla, které zrovna zkoumá, ale spíše ochotu k určité modifikaci své metodické základny. Tím se jeví takový přístup k literárnímu textu jako mimořádně poctivý. Interpret netrvá neústupně na svých stanoviscích, ale to zároveň znamená (aby se naopak jeho postup nezměnil v nesolidní přebíhání z jedné perspektivy do druhé), že si musí vybudovat základ, který mu umožní takto pracovat. Tedy skrze své vědomí docházím k vnímanému a od něho se znovu vracím k sobě – toto je hermeneutický kruh v Heideggerově smyslu: tedy kruh, který není nutné uzavírat, naopak správně do něj vkročit.¹⁰

Interpret tak ukazuje, jak je dílem recipient (tedy také on sám) zasahován, respektive jakou má dílo potencialitu k tomu, aby zasažen byl. Pokud takto Blažíček

¹⁰ Heidegger ve svém výkladu principu hermeneutického kruhu uvádí, že pro zcela relevantní poznání bychom z kruhu museli vystoupit (tedy odstranit naše předpoklady, s nimiž k poznáním přistupujeme) – a vzápětí to označuje za nemožné, protože humanitní vědy nutně musejí s řadou existenciálních fundamentů pracovat. Heidegger jako východisko vidí vypracování tohoto *před-porozumění* z věcí samých. „*Výklad je vždy zakotven v určitém před-vídání, jež tomu, co před-se-vzetí před-se-vzalo, „nastříne“ určitou vyložitelnost. To, co v před-se-vzetí držíme před sebou a čemu v „předvídavém“ zaměření rozumíme, to se stane pomocí výkladu pochopitelným*“ (Heidegger 1996, 178). Blažíček vypracování této předchůdné půdy smyslu svých interpretací (tedy zkoumání vlastních možností, jak může rozumět) věnuje poměrně dost prostoru, nejčastěji ve smyslu *dějinného vědomí* tak, jak je vymezil H.-G. Gadamer, blíže zde na straně 60.

interpretaci vymezuje, odkazuje to k tomu, že se zabývá dílem především v jeho nejvyšší rovině významu.¹¹ Zabývá se celkovou *perspektivou*, kterou dílo nabízí vzhledem k celku světa, nezabývá se tedy „regionálními“ hermeneutikami, ale hermeneutikou obecnou, založenou na ontologii. Případný tvárný rozbor díla je prostředníkem k postizení toho, jak se tento význam díla (založený na určité zaujímané perspektivě) tvoří.¹² V tomto bodě se liší literární věda od filosofie; literární vědec není nucen dovést své poznání do ucelené a všeobecně platné podoby, ale pohybuje se v prostoru otázek, které mu rozvrhuje literární dílo.

Za nejvyšší rovinu rozumění považuje interpretaci uměleckých a filosofických děl také Pavel Kouba, jehož můžeme považovat za Blažického žáka (viz dedikaci a závěrečné poděkování v jeho monografii *Nietzsche*). Není to totiž porozumění odlišné situaci, ale rozumění situovanosti samé, do níž jsme jako recipienti vtahováni. Jelikož dílo nemůže říkat své podstatné významy přímo, musí být tvořivě vynalezeny. „*V tomto smyslu je opravdová interpretace vždy rozuměním situovanosti samé, to znamená určitým porozuměním světa jako takovému*“ (Kouba 2001, 79). Tento důraz na samostanost světa, který před nás rozvrhuje umělecké dílo a zároveň nutnost přijetí odlišné perspektivy nabízené dílem shoduje s názory Blažickovými. V jádru takových úvah se skrývá názor, že interpretace není jen druh reakce na okolní svět, ale zkušenost, kterou získáváme z přetvoření naší perspektivy postojem cizím. Všechny typy interpretace „*spojuje to, že v nich nikdy nejde o pouhé přetvoření toho, čemu rozumíme, zasazením do našeho kontextu, nýbrž stejně původně i o přetvoření našeho kontextu tím, čemu rozumíme*“ (ibid.).

¹¹ Nejvyšší rovině významu rozumíme ve smyslu Ingardenovy definice *schematických aspektů* literárního díla: jedná se o to, že aspekty zobrazované věci vystupují jako část *stejnorodého celkového pohledu* na vnímané okolí, tzn. že věc v literárním díle vystupuje v určitém světle, která je dáno perspektivou, kterou dílo k realitě zaujímá. *Aspekt* je podmíněn určitými pravidelnými vzájemnostmi a zákonitostmi mezi věcmi v díle. To předepisuje předmětu „*určitý komplex schematických aspektů, ve kterých se má sám a jako takový a takový bezprostředně prezentovat*“ (Ingarden 1989, 265).

¹² „*V oblasti výstavby díla mě zajímá problematika situovanosti. Bez situovanosti člověka a situovanosti ostatní skutečnosti, bez jednoty obojího je umění nemyslitelné; ne každý interpret se ovšem situovaností musí zabývat, ale kdo se ji pokouší rozebírat, daleko se nedostane bez pomoci fenomenologicky orientované filosofie*“ (Blažíček 1992/2002, 313).

Texty v periodikách

„Hle: umění plnicí úlohu rákosky“ (Články a recenze)

„Světovost jistě není v tom, běhat po světě, světový jest ten, kdo své okolí dovede vidět velce a výrazně.“

F. X. Šalda

Blažíček uveřejňoval od roku 1955, mimo tři krátkých fejetonů o Wolkerovi, recenze týkající se především soudobé básnické tvorby a literárněvědné produkce. Z největší části vycházely ve Večerní Praze, v Kultuře a Květnu, od roku 1964 v Hostu do domu a od roku 1965 ve Tváři, již byl redakčním členem.

Michael Špirit v doslovu k soubornému vydání autorových článků zmiňuje zajímavou věc: *„všechny časopisecké stati disponují v zásadě stejnými vlastnostmi jako autorovy monografie, a proto z nich není třeba pro současné vydání vybírat, nýbrž je možné je publikovat všechny, bez selekce“* (Špirit 2002, 475). Přihlédneme-li navíc k politickému ovzduší doby, ve kterých byly tyto texty psány, bude patrná obdivuhodnost toho, že všechny kritikovy výstupy mohly být v dnešní době otisknuty bez zásadních změn a bez nutnosti selekce. Nabízí se otázka, u kterého dalšího interpreta literárních textů by toto bylo možné. *„Nenajdeme jedinou řádku, kterou by bylo nutné z časového odtupu revidovat či dokonce retušovat z odborných nebo světonázorových důvodů. O kolika lidech z generace narozené kolem roku 1930 to můžeme říct?“* (Špirit 2006, 81).

Od nejranějších Blažíčkových výstupů (krátké recenze v rubrice Naše kniha ve Večerní Praze) pozorujeme, že pro hodnocení literárních děl používal kritéria, která již zůstala v základu každého jeho kritického výstupu. Wolker učí, že *„krásnější a větší nežli milovat svět je – tvořit jej“* (Blažíček 1956/2002, 200). Tvorba Jana Drdy je charakterizována *„přímo milenecky zaujatým smyslem pro skutečnost“*, jeho svět je *„blízký svěžímu pohledu dítěte, které prvně objevuje kypící barvy života“* (Blažíček 1957/2002, 201). Tyto na první pohled patetické fráze Blažíček ve svých dalších pracích důsledně reflektuje a rozpracovává a dává jim tak hloubku základních principů, pomocí nichž lze interpretovat text z hlediska jeho estetického působení. Za prvním citátem hledejme Blažíčkovu představu, že literární text nemá čtenáře vést na nitkách ke svému jasnému smyslu, ale naopak mu má poskytovat jinou perspektivu náhledu reality, než na jakou je zvyklý z přirozeného kontaktu se světem. Čtenáři se dává možnost oprostit se od zkamenělých návyků vnímání reality a podívat se na svět znovu, jakoby poprvé, stát se

tvůrcem nového vnímání světa – což je podstatou sdělení druhého citátu. Téměř v každém pozdějším kritickém výstupu pozorujeme, že Blažíček oceňoval oproštěný pohled na skutečnost, tedy stav, kdy se člověk dostává ke světu především skrze svoji tělesnost a to, co je jí nejvlastnější: ona touha po životě, touha bez konkrétní příčiny a smyslu. Tedy pohled zbavený schématu, dávající vyvstat světu jakožto zázraku.¹³

Tato důvěra vkládaná v předmětný svět, v žitou skutečnost, se potom stává hlavním interpretačním kritériem Blažíčkových kritických výstupů týkajících se prózy a poezie. Dospívá k němu po třech cestách.

1) „*Jako bychom pozorovali svět skrze hustou mlhu: nikde nic určitého a pevného*,“ říká nad Pilařovou sbírkou (Blažíček 1958/2002, 230) a charakterizuje tak rozbředlý lyrismus, který tím, že zastírá realitu, předstírá skutečnou hloubku. Slovo „hloubka“ aplikované na slovesné výtvořky nutně souvisí s určitou všeobsáhlostí, tedy vyšším stupněm zobecnění, které svým obsahem pokrývá podstatu větší části reálných jevů, předmětů apod. „Hluboké“ je to, co projasňuje realitu tak, že do ní vkládá nějaký řád, tzn. usouvštěňuje do sebe velkou část určitých životních projevů. Právě „hlubokost“ často Blažíček nazývá *abstraktní spekulací* apod., vytýká takovým projevům odvrát od skutečnosti, odvrát od naopak *konkrétního* životního prožitku, jako se to děje v recenzi na Hanzlíkovu sbírkou (Blažíček 1962/2002, 242-244). S odvrátem od reality potom spojuje určité záporné rysy, nejčastěji pasivní postoj ke světu (nad sbírkami Hanzlíka, Petišky). Z podobné pozice oceňuje poezii Holubovu, jakožto harmonii rozumu a citu, jež je projevem mravní síly. S mravností se opět úzce pojí zájem o realitu a svázanost s ní. Onu hloubku a s ní související zobecnění odmítá Blažíček z té pozice, že často souvisí s násilně vytvářeným řádem, který nerespektuje *vlastní řád reality*, tedy z hlediska lidského rozumu spíše ne-řád - značnou míru neuspořádanosti, neuchopitelnosti, nevysvětlitelnosti, absurdity, náhodnosti. Realita je plná nesmiřitelných a krutých rozporů a básníkovi nepřísluší ji násilně harmonizovat. Harmonizování skutečnosti se potom vůči realitě jeví jako určitá forma *svévole*, což je pro Blažíčkova hodnotová kritéria klíčové slovo. Svévolné je uplatňování řádu tam, kde k tomu realita sama nevybízí a svévolné je rovněž zastírání vlastní nemohoucnosti vyjádřit o realitě nějaký zásadní soud tím, že se básník vyjadřuje záměrně nepřesně.

2) Blažíček vytýká Miroslavu Válkovi a Aleně Vrbové, že jsou z reality vytržena a vedle sebe postavena fakta, která svou nesourodostí nedávají čtenáři zhlédnout

¹³ „Uzávorkovanému“ světu, který umožňuje vnímat věci ve světě jako fenomény, chtělo by se říci, sám Blažíček však takové termíny nepoužívá. Již zde na počátku jeho kritické činnosti je však patrná bytostná spřízněnost s fenomenologickými postupy.

originální smysl básně (právě ten smysl, který není do básně vkládán záměrem autora, ale který vyvstane výběrem fenoménu z reality a jejich specifickou konfrontací). „Vrbová žádá od čtenáře víc: nejen aby si smysl domyslel, ale aby si ho vymyslel“ (Blažíček 1964/2002, 273). Smysl díla pak nemůže vznikat přirozeně: zápasem protikladných pólů, ale „autor dílčí obrazy musí proto nakonec spojit zcela vnějškově“ (Blažíček 1962/2002, 252) nějakým tvrzením, tezí. Do podobné pasti se dostává autor, jehož básně vyznívají právě do té polohy, kterou chce básník překonat: Karel Kapoun dává ve svých básních pocítit strach ze smrti, úzkost z nebezpečí, ale chce ho překonat – dělá to *mávnutím ruky*, předstíranou sebejistotou, křečovitým vtipem. Blažíček taková východiska z krize označuje jako „*optimismus, který se bojí skutečnosti*“ (Blažíček 1962/2002, 256). Báseň má nějaké vyznění a pokud ho chce autor překonat, činí tak gestem nebo frází, tedy *svévolně* vzhledem k logice básně.

3) jiným pólem problému by byla básníková nepokora před realitou v tom smyslu, že buďto skutečné problémy zastírá vyzdvihováním banálních problémů, které mohou řešit i jiné texty než básnické („*Výpady proti měšťáctví? Dobrá, ale proč proti té jeho podobě, která vidí svou modlu ve vlastním domku či spartaku...*“, Blažíček 1962/2002, 250), nebo naopak nepoměr mezi „*banálností tématu a snahou po jeho zdramatizování a zosudovění*“ (Blažíček 1962/2002, 259). Podobně jako zde u Červenky odmítá u Pavla Šruta snahu překročit své *přirozené dispozice*. To je další klíčový moment Blažíčkových kritérií: básníku nepřísluší velkými frázemi zjednodušovat realitu nebo deklamovat vlastní názor, ale spíše *být u světa* a odkrývat jeho prostou a samozřejmou krásu v jeho běžných záležitostech. Tak v recenzi o tvorbě Vlasty Dvořáčkové oceňuje zdánlivou obyčejnost jejího vlastního prožitku: „*síla křísící mrtvou realitu není v myšlenkách z vnějšku přijímaných, ale v ,teplu‘ a ,vůni‘ vlastního prožitku*“ (Blažíček 1962/2002, 261).

Toto trojí dělení zde předvádíme kvůli lepšímu utřídění Blažíčkových stanovisek, z nichž literární texty hodnotil. Všechny však jako by mířili do jednoho bodu, který však není možné prvoplánově vyřknout,¹⁴ ale spíše ho tvořit řadou různých tvrzení k němu se vztahujících. Pokud bychom ho chtěli nejpřesněji (a zároveň stále velmi přibližně) vyjádřit, vrátili bychom k tomu již několikrát zmiňovanému slovu *svévolnost*, *svévole*. Můžeme do ní zahrnout básnickou plakátovost (vystavování domnělého originálního názoru na realitu), tezovitost, zplošťování reality harmonií a řádem ad. Všechny tyto přístupy

¹⁴ Vzpomeňme slova Henryho Bergsona: „*Filosof hodný toho jména vždy říkal jen jedno jediné, a spíše stále znovu hledal, jak by to vyslovil, než že by se mu to opravdu povedlo*“ (Bergson 2003, 121).

souvisejí s básnickovou sebejistotou, že je schopen uplatnit na realitu nějaký apodiktický výrok. Tato falešná sebedůvěra posléze ústí v jakousi falešnou nadosobnost, vyvýšení se nad realitu a zároveň tvoří prizma, které je potom na realitu uplatňováno a vede nutně k jejímu zploštění, tedy omezenému záběru projevů života nebo zkoumání jejich podstaty pouze z určitého stanoviska. Realitu nechává nejlépe zaznít básník, jež dává zaznít vlastnímu prožitku a nepřekračuje tak jemu bytostně dané dispozice. Zde Blažíček vidí možnost, jak může realita zaznít cele a ve své opravdovosti, nekřivená subjektivním pohledem na ni (slovo *subjektivní* Blažíček ve svých textech nikdy neužívá – lépe řečeno jen tehdy, pokud se proti dělení na subjekt a objekt vymezuje – důvody uvádíme zde na s. 52 při rozboru monografie o Holečkových *Naších*). Vlastně tak hájí ne-apriorní přístup k realitě a sám jako interpret takový přístup dodržuje i ve svých textech o literatuře. Blažíčkovy texty jsou v mnohém příklady důsledně neapriorní v tom smyslu, že nepracují s předem danými hodnotovými škálami a kritérii, ale se začátkem každé interpretace promýšlí možnosti básnického díla od samého základu. Při pročitání celého Blažíčkova díla zjistíme, že nikdy nemůžeme v průběhu četby autora pouze „kontrolovat“ (jako je tomu např. u strukturalistů), neboť jsme si již osvojili způsob jeho práce, ale jsme naopak nuceni stále odznovu pozorovat hodnotící kritéria ve stádiu neustálého zrodu. To, že se některá kritéria v jeho textech opakují, není tak důležité (jelikož je to nevyhnutelné) jako to, že z každého textu je patrné, z čeho vycházejí, nejedná se o předem dané konstrukty uplatňované na rozličné literární texty paušálně a *a priori*. Jde tedy o přesný opak toho, co provozoval hlavní proud literární vědy té doby, marxistická kritika.

Blažíčka můžeme považovat za kritika *nedůvěřivého*, snažícího se prohlédnout laciná gesta, kterými chce umělec vést čtenáře k určitému smyslu. „*Kritik, který nestvořil i svého kritéria nebo svých kritérií, není mně kritikem ve vyšším smyslu slova,*“ a dále „*sám předpoklad pro kritika – nejzákladnější, nejprimitivnější – jest, aby byl nedůvěřivý tomu, co objekt sám o sobě říká; aby vtíravost takového hesla okamžitě vybouřila jeho ostražitost a nabrousila jeho drápy*“ (Šalda 1927/1963, 208). Blažíček uvedl v jednom z rozhovorů Šaldu jako toho, kdo ho po celou tvorbu inspiroval (viz zde poznámka 8). Jak se liší přístup obou autorů, sledujeme blíže v poznámce č. 57.

„Teror tohoto být a nechat být“ (Literární provoz)

„...a protože jsem byl proti svý vůli vzdělán, trnul jsem a žasnul nad Hegelem, který mě učil, že jediné, z čeho lze mít na světě hrůzu, je to, co zvápenatělo, hrůzu ze strnulých umírajících forem, že jediné, z čeho lze míti radost, je to, když nejen jednotlivec,

ale i lidská společnost se dovede bojem zmladit, vybojovat si novými formami právo na život.“

Bohumil Hrabal

Dalším leitmotivem Blažíčkovy tvorby je potom přísný odstup od dobové vědecké rétoriky a zastávání nezávislé pozice (patrné již z jeho debutů) podepřené vlastními interpretačními přístupy k textu (zhruba od poloviny 60. let). V roce 1958 odmítá Buriánkovu monografii o Bezručovi, protože se „*nedokáže odpoutat od pouhého slovního významu básní k obzíravějšímu pohledu*“ (Blažíček 1957/2002, 202) (co takové odpoutání znamená, ukazujeme zde na s. 52), z podobného důvodu kritizuje také monografii F. Götzeho o V. Řezáčovi („*autor zkoumané jevy nerozebírá, ale jen je označí; závěry z díla „jsou vytvořeny apriorně většinou na základě vlastních Řezáčových výroků“; „nedbá požadavků tzv. vědecké indukce, když nesleduje zkoumaný jev v jeho příčinách a souvislostech“*, Blažíček 1958/2002, 222-225); v témže roce upozorňuje na to, že Schulzův *Kámen a bolest* je vyhroceně protikatolický jen proto, že ho autor nestihl dokončit – „*měl být ve svém konečném vyznění nakloněn katolické církvi*“ (Blažíček 1958/2002, 204). Řekněme naopak velmi současným jazykem, že ani jedna z těchto proklamací nebyla v této době příliš trendy.

Blažíček v reakce na Götzovu monografii upozorňuje na obecné chyby, které by se daly nalézt u většiny teoretických textů. Blažíčkovu dílo vnímáme jako zápas s těmito postupy a je to také hlavní důvod, proč se jeho dílem zabýváme. Každý jeho text je totiž možné číst jako nový pokus o vymezení kritérií, které potom budou na literární text uplatňovány. Vede to ke kvalitám, které sám Blažíček vyžadoval od literatury - k nezkreslenému, tedy neapriornímu přístupu, při kterém je interpret otevřen realitě (v případě literární teorie textu). Zároveň vlastní východiska jsou tak vždy vystavena novému prověření a nemají možnost ustrnout v systémech, které potom paradoxně slouží k tomu, aby interpretovi omezovali jeho výhled jen na určité výseky, které odpovídají logice tohoto systému. Číst Blažíčkovy texty znamená neustále si uvědomovat, že člověk před realitou (a interpret před textem) musí zachovat pokoru, nevnášet do svého výtvoru vlastní přesudečná stanoviska (se kterými však v každém případě vždy operuje). O tom promluvíme dále při analýze Blažíčkovy práce s otázkou, zde v kapitole Styl. – Blažíček uvádí některé termíny, na které v Götzově monografii narazíme: *realismus je spojen s prvkem fantazijním, dílo je bohatě emotivní* apod. Domnívám se, že užití takových termínů předpokládá rozsáhlý úvod, ve kterém bude vyjasněno, co přesně znamenají, jinak nemá cenu číst dál. Čtenář totiž neví, co např. slovo *realismus* znamená (resp. co jím autor práce rozumí).

Literární věda trpí svou bezbřehostí a patrnou nepřesností a svévolností v zacházení s termíny. Jediný způsob, jak se takovému trendu bránit, je zvolit opačný směr – dívat se dozadu, jak se jejich význam tvořil, nebo se ptát filosoficky, co by takový termín mohl znamenat obecně o člověku a jeho pobytu ve světě.

Ve známém článku *Katedrová věda*, otištěném ve Tváři roku 1965, kritizuje Blažíček skrze texty pedagogů filosofické fakulty marxistický přístup k literárnímu dílu. Obecněji všem vytýká, že z jejich textů není patrné, proč spisovatel, směřující pouze k tomu, aby svým dílem vyjádřil určitý svůj postoj ke stavu společnosti, „*zahalil svou kritiku do uměleckého ‚roucha‘*“ (Blažíček 1965/2002, 298). Umělecké dílo dle takových názorů „*nepřímo vyjadřuje něco, co by bylo možno vyslovit přímo*“ (s. 291). To implikuje, že literární text je kódované sdělení, které je třeba „rozluštit“ – to se stane tak, že se v něm cílevědomě hledá to, co odpovídá interpretově ideovému názoru na svět, nikoliv co vyplývá ze samotného vyjádření díla („*Goldstückerova ‚dešifrace‘ je libovolná jen z hlediska Kafkova díla, jinak je zcela cílevědomá*“ (s. 292)). Blažíček se v textu znovu nepřímo vyslovuje za neideologický přístup k realitě, který vede k odstranění jejich přirozených rozporů nalezením obecně platné jistoty. Smysl díla je potom překrucován ve prospěch ideologie, která je pro interpreta zárukou správné cesty celé společnosti, dílo se potom stává prostředníkem této výchovné ideje. Blažíčkovy články z této doby ještě nepodávají vlastní teorii, jak k dílu přistupovat. Vyskytují se v nich však východiska, která autor dále rozpracovával, především ve svých monografiích. Blažíčkovy texty se i tak jeví být originální (zvláště pokud si uvědomíme úroveň oficiálního¹⁵ myšlení v humanitních vědách té doby) minimálně svým strohým odmítáním všech přístupů, které zastihují *takovost* jednotlivého literárního díla a překrucují jeho skutečný význam pro člověka (u Blažíčka vždy pro jednotlivce, nikoliv pro společnost).

Článek byl jedním z hlavních důvodů, proč neměl být časopis Tvář v roce 1968 obnoven (Špirit 2002, 403). Kvůli svým nekompromisním postojům kritizujícím poměry panující na kulturním poli se Blažíček občas setkával s nechutí redakcí tisknout jeho texty. Článek *Mýtus svazu spisovatelů*, kritizující legendu o sjezdu Svazu spisovatelů 1967, odmítají v roce 1968 jak redakce Literárních novin, tak Tváře. Vůbec nebyly publikovány články *Všechno v pořádku?* z roku 1966, *Obětní beránek Štoll* (1967) a *Ještě ke Krabici živých* (1957). Blažíček v nich obecně vytýká určitým skupinám bojácnost odhalit skutečný stav věcí. Především potom metodu taktizování a různých ústupků za tím

¹⁵ Blažíček si uvědomuje, že oficiální proud není možné považovat za nějaký „současný stav“, „*není totiž na jeho úrovni*“ (s. 300).

účelem, aby nevznikl skutečný spor, nebo předstírání myšlenkové průbojnosti tam, kde se jedná o pouhé přemílání všeobecně přijímaných stanovisek. Jevy jako „*teror tohoto žít a nechat žít*“ nebo atmosféra „*jakéhosi podivuhodného humanismu*“ (Blažíček 1967/2002, 357) znamenaly pro Blažíčka snahu po zachování nežádoucího klidu a nekonfliktního prostředí, tedy mrtvého rybníku, jehož zahánějícím hodnotám je lépe se vyhýbat.

V roce 1964 tiskne v časopise Host do domu recenzi na Buriánkovu monografii Karel Toman (1963), ve které „*nešlo o to, básníka poznat, ale zařadit ho*“. Blažíček upozorňuje nejen na dobové problémy literární teorie, zkoumající raději ideový vývoj autora, teorie, která má místo interpretace „*rubriky připravené k vyplnění*“ (Blažíček 1964/2002, 267), ale také na nejobecnější problémy přístupu k literárnímu textu. Zavrhuje přístupy, které se snaží autora zařadit do nějakého schématu vzhledem k ostatním subjektům literárního prostoru a obrací se k tomu psaní o literatuře, které zkoumá „*co přináší Tomanova poezie pro sebepoznání člověka, jaké duševní vlohy člověka podněcuje a vynáší z nevědomí na světlo vědomí, a co tedy dává dnešnímu čtenáři nikoli jen pro poznání Tomanovy doby a Tomanových dobově omezených problémů, ale co dává čtenáři pro poznání sebe sama...*“ (s. 266). Tvrzení to je prozatím vágní, důležitý je směr, kam se Blažíček rozhodl mířit. Otázky po zařazení autorů do určitých vývojových linií a programových skupin pro něj vždy zůstávaly druhotné,¹⁶ spíše se stále zaobírá otázkou, proč daný text vůbec číst, proč něco říkat v metaforách, pokud to může být sděleno i prostě.¹⁷ Domnívám se, že toto je nejvážnější typ otázky, který si interpret může nad textem položit. Vývoj historických forem, spisovatelova inspirace jinými spisovateli, metrická struktura veršů, motivická výstavba, postžení významu díla na pozadí jeho doby, úloha čtenářova subjektu ve výstavbě významu díla – to jsou přístupy, které zakrývají nejpalcivější problém: proč si z řady různých možných činností vybírám právě čtení literatury, něčeho „nepravdivého“, „neskutečného“ – a proč je to navíc pro mě důležité. Problém, ke kterému se Blažíček našťestí stále vrací.

Blažíček se bohužel nevyjadřoval ke kritickým projevům svých kolegů (tím myslím literárních vědců, nikoliv autorů knih dosud zmíněných v této kapitole). Ojedinele se tak stalo nad monografiemi Milana Jankoviče, kde Blažíček pro sebe příznačně ocenil odvalu ptát přímo po hodnotách uměleckého díla a pokud si pokládáme otázku, zda je to dílo

¹⁶ Pokud to nevyžadoval žánr, ve kterém své texty psal, např. dějiny literatury, nebo slovníková hesla, jejichž tvorba byla Blažíčkovou vlastní náplní pracovního poměru s Ústavem pro českou literaturu.

¹⁷ Neboli jak to jednou pro vždy za příznivce prozaických textů vyslovil Saltykov-Ščedrin: Nevím, proč bych měl chodit po laně a ještě při tom dělat dřepy.

živé, co takové tvrzení znamená. „*Tím, že ji [tuto otázku] převedl do roviny osobního zážitku, prozradil Jankovič, nakolik ji bere vážně, doopravdy*“ (Blažíček 1999/2002, 342). Ano, nějak se děje, že dílo je pro čtenáře zážitkem, to znamená novou zkušeností. Zároveň tato trvalá životnost literárního díla je pojmově neuchopitelná, proto je raději řadou badatelů taktně obcházena, říká přímo Blažíček. Nepokouší se o to, podat zde vysvětlení; uvádím tento Blažíčkův názor jako dodatek k předchozímu odstavci. Tento článek považuji spíše za zdravici, neboť Jankovič takto mluví pouze v předmluvě ke své knize: „*čím bych chtěl k jejímu /Hrabalově poetice/ dosavadnímu poznání přispět, spočívá v důrazu na pohled zblízka. Ne ovšem na pouhou techniku autorova způsobu psaní, ale na originální hodnoty vidění a prožívání světa touto poetikou umožněné*“ (Jankovič 1996, 5), v samotné práci se dočkáme důkladného popisu, který nás seznamuje s jednotlivými prvky „pábitelství“ a dalším problémy Hrabalovy tvorby.

Jankovič velmi přesně postihuje, kam Hrabalovy prózy míří, co říkají, ale dál se už nedostává: nepokouší se postihnout, proč popsané postupy působí na čtenáře právě takovým způsobem, jakým působí, kde má zdroj ona zvláštní atmosféra děl, která má před sebou. „*Proti ideologické perspektivě nebo spíše nad ni položil Sešitek důraz na „nerozlišující pozornost“, tj. na nazírání věcí a uvažování o nich nestísněné jinými účely, než je potřeba vidět, pojmenovat a vztáhnout k sobě v dané chvíli to, co je předmětem mého zaujetí*“ (Jankovič 1996, 56). Blažíček si podobných aspektů všímal u každého interpretovaného uměleckého textu, avšak vždy se snažil o to, aby takové konstatování (velmi přesné, pravdivé a logice díla odpovídající) bylo jen základem pro jeho úvahu o tom, jak takový životní postoj působí a proč (musel se tedy obrátit k filosofii, aby tam hledal předchůdnou půdu smyslu, ze které je možné takové závěry vysoudit). Jankovičova práce tak přináší řadu přesných postřehů, ale nezdůvodňuje, proč jsou popisované vlastnosti Hrabalových děl zdrojem působivosti. Proto se mu přihodilo to, co většině textů o literatuře: nejzajímavější jsou z nich citáty samotného umělcova díla (a také fotografická příloha). Blažíčkův text o Hrabalovi je přesně o 40 let starší, nacházíme v něm však místo, které ho z našeho pohledu posouvá o mnoho dál: Blažíček poukazuje na to, že Hrabalovy texty vyjadřují něco zcela základního, z čeho se člověk nemůže vyvázat: „*vůli žít*“ (Blažíček, 1966/2002, 85). Své tvrzení hlouběji nerozpracovává, ale důležitý je směr, kterým se oproti jiným badatelům rozhodl jít.

Rané studie

Blažíček ve svých raných studiích vycházel ze strukturalistického pojetí literárního textu, uvažoval tedy o formě a struktuře díla bez vztahu k důvodům, proč text působí na člověka tím způsobem, který je interpretací popsán. Jeho literárněvědný debut, zkrácená verze diplomové práce, *Obrazné pojmenování v poezii Jiřího Wolker* (1957) je založen na popisu básnickovy práce s přímým a obrazným pojmenováním. Cílem je ukázat, že Wolker nebyl nucen opustit obrazné pojmenování ve chvíli, kdy se chtěl zabývat „*myšlenkově náročnějšími úkoly*“ (Blažíček 2002, s. 35). Pouze ve své druhé sbírce pevněji spoutal obrazné pojmenování s realitou a s cílem jeho promluvy, odmítá samostatně rozvíjené obrazy z toho důvodu, že neslouží účelu básnickova sdělení. Pro nás je podstatné, že se jedná o popis toho, jak jsou básně vystavěny z hlediska strukturního, bez toho aby byly interpretovány směrem ke čtenáři. Studie se nezabývá tím, jaké jsou podmínky estetického působení takto vytvořených básní, jak tyto básně *znamení* ve vztahu přístupu člověka ke světu, nýbrž zůstává imanentisticky uzavřena v popisu fungování básnického obrazu. Blažíčkův text si tak nevypracovává žádnou půdu, ze které by mohlo vyrůst hodnocení básnického díla, zůstává u prostých konstatování formálních rozdílů mezi první a druhou básnickou sbírkou. V dalších textech už snahu po takovém vymezení nacházíme a rozvíjením předpokladů pro hodnocení literárního díla dojde Blažíček až k vymezení vlastní koncepce. Pozoruhodné je to, že v době, kdy byla studia otištěna, přistoupil Blažíček k programovému a zpolitizovanému básníkovi naprosto bez ideologických předpokladů, na konvenční dobovou recepci básníka se vůbec neohlíží. „*Blažíček postupuje věcně až neúprosně, jako kdyby vulgarizátorských wolkerovských výkladů vůbec nebylo*“ (Špirit 2006, 83).

Ve studii z roku 1961 *Nad poezií Jiřího Šotoly* oceňuje u básníka snahu „*pochopit a vyslovit všechn život v jediné básni*“ (Blažíček 2002, 39), básníkův projev působí jako „*syrová zmeť života*“ právě kvůli absenci jednotné myšlenky, teze, která by spájela všechny hromadící se obrazy dohromady. Jediné, co je společnému celému výčtu obrazů je „*pocit životní radosti*“. Díky protikladnosti jednotlivých obrazů se čtenář nedokáže smyslu básní zmocnit, spíše je fascinován mnohoznačností a smysl básně je tak vlastně stále ve fázi zrodu, čtenář není nucen text pouze kontrolovat, nýbrž každý obraz ho nutí k dalšímu objevování smyslu. Znovu: studie však u těchto tvrzení končí, nenásleduje krok, který se Blažíček později snažil činit, tzn. říci, proč právě taková struktura působí na

čtenáře právě *takovým* způsobem, lépe: proč člověka styk s uměleckým textem obohacuje. Potom je nucen přistoupit k otázce pobytu člověka ve světě, tedy filosofickým přístupem začít objevovat určité zákony, kterými se člověk při svém přístupu k realitě řídí a na základě těchto zjištění následně formulovat *proč* dílo takto vystavěné působí na čtenáře takovým způsobem. Potom (odkazujeme k předmluvě naší práce) se interpretace uměleckého textu změní z popisu struktury (postup, který jsme viděli u Wolkera) a vyřčení následného zjištění, které se nám zde jeví jako apriorní (protože je pouhým vyřčeným výsledkem zkoumání - „Šotolova poezie uvolňuje a oživuje ve čtenáři (...) *hluboký zdroj jeho touhy po životě*.“, s. 45), na rozbor procesu tvorby výsledného významu. Výjimečná Blažíčkova pozice vzniká tehdy, dokáže-li se vyvázat z momentu, kdy na popis formy aplikuje nezdůvodněná tvrzení obsahující hodnotící kritérium, a obrací se k východiskům, ze kterých taková tvrzení vychází, tedy ze vztahu člověka ke své existenci a okolnímu světu. To bude rozhodující krok k interpretaci textu bez povrchních *a priori*, bez pomoci ideologických nebo hodnotových obecně přijímaných schémat.

Podobně ve studii *O smyslu poezie Vítězslava Nezvala* (1964) upozorňuje Blažíček na fakt, že básníkovi nejde o to, aby svým výrazem opsal nebo přiblížil nějakou myšlenku nebo obraz, ale spíše je v jeho verších latentně přítomen „*nehmatatelný proud měnícího se života*“ (Blažíček 2002, 48). Jeho enumerace zasahují nejrůznější prvky reality, ale jsou vyjádřením jen jediného pocitu života. Nyní však již dochází v interpretaci o krok dál. Nad Šotolovou poezií ukončil výklad právě v tomto bodě, nyní navazuje úvahou o tom, jak popsat onu *lásku k životu*, kterou při čtení Nezvalovy poezie cítí snad každý čtenář¹⁸. Zavádí tedy pojem intuice ve smyslu filosofie H. Bergsona jakožto relevantnímu zdroji poznání, které je nezávislé na poznání rozumovém, jež postihuje jen izolované statické formy. Právě intuice nás strhává do okamžiku přítomnosti a přibližuje nás k věcem původním způsobem, poskytuje pohled oprostěný od běžných prizmat, skrze která člověk

¹⁸ Oproti Blažíčkovu důrazu na analýzu čtenářova prožitku uměleckého díla uvádíme známou analýzu Nezvalovy poémy *Edison* od Viliama Turčány *Chvála kompozície* (Turčány 2005). Interpret se zde snaží vypořádat, jak je skladba komponována, tj. jak jsou vzájemně provázány její jednotlivé prvky. Turčány pozoruje, že vše je komponováno kruhem, motivy na sebe pomocí tvárných prostředků (především rýmu) vzájemně odkazují z druhé zpěvu do čtvrtého, z prvního do pátého, zabývá se veršem hráč-pláč a připadá mu pro kruhovou kompozici příznačné, že „*v horizontálnej polohe sa vyskytuje táto väzba v 207. verši (v tretom speve), čo v 413veršovej skladbe Edisona tvorí presne jej stred*“ (Turčány 2005, 186). Zdůrazňuje tak uplatnění racionální složky při komponování básně, což ho nakonec vede k tvrzení, že „*Nezval prekonal Apollinaira s jeho asociatívnosťou a bohatou imagináciou Pásma, ktorej dal presný poriadok*“ (s. 191). Turčány se tedy zabývá básní z hlediska objektivně ověřitelných faktů, čtenářskému zážitku se nevěnuje a toto explicitně formuluje: „*při básnickom pomenovaní, básnických obrazoch a trópoch by sme mohli sledovať tú istú návratnosť i premennosť ako pri iných zložkách dosiaľ skúmaných. Prenechávame to potešeniu čitateľa samého. My sme sa usilovali postaviť len lešenie, z ktorého by bolo možné bližšie si obzrieť túto kolosálnu, kruhovitú stavbu*“ (s. 190). Interpret tak zůstává u popisu formy básně, nezabývá se jejím účinkem na čtenáře, ani tím, proč je/není tento text pro čtenáře přitažlivý. Jsou zde jasně patrné scientistické kořeny strukturalismu (zvláště toho slovenského, který navazoval na vědecký scientismus Vídeňského kroužku, soustředícího se na poetiku literárního textu, později na historickou poetiku, viz předmluvu k tomuto svazku (Matejov-Zajac 2005, 9).

na realitu hledí. Nezval svými enumeracemi a spojováním protikladností tvoří intuitivně, jelikož tvoří z toho, že na něj život silně doléhá, tedy i všech svých bytostných protikladech. Zde je jen krok k tomu, aby byl básník lhostejný ke kategoriím, těmto „*pouhým pomocným označením skutečnosti*“ (s. 60), a ponořil se zcela do přítomného bezpředsudečného vnímání reality a svět se mu zároveň znovu a *nově* jeví a je mu tak zdrojem tvořivé energie. Zde se básník stává tvůrcem, jehož poezie došla nezpochybnitelné hodnoty, jelikož „*smysl lidského života nemůže být v podstatě jiný než smysl kteréhokoliv organismu živé přírody: co nejplněji realizovat, vydat ze sebe životní energii, jež do něho byla vložena*“ (s. 66). Blažíčkova studie je oslavou tělesnosti, přítomného okamžiku, odporu k ideovosti se všemi problémy, které s tím souvisejí. Nezvalova schopnost spojovat do sebe nejružnější protikladné kategorie by mohla být také interpretována skrze jeho tvorbu 50. let a být tak považována za jeden z druhů *neserióznosti* nebo charakterizována slovy z deníků Jana Zábrany – „všežravost“ a „neschopnost rozlišovat“.¹⁹ Již v této studii vidíme motiv, který bude Blažíčka provázet po celou dobu jeho tvorby – víra v možnost oproštěného (tzn. bez pomoci idejí) vnímání reality a požadavek, aby umění takové vnímání podněcovalo. Poté se text chová jako prostředník mezi člověkem a světem, který se nachází ve fázi zrodu (tzn. světem, do kterého lidské *ratio* přichází vůbec poprvé). Zde je tento požadavek vyjádřen v Blažíčkově téměř programové větě: „*Myšlenka je v poezii více či méně nutná, ale jako něco, co slouží*“ (s. 55). Proto se Blažíček mohl nad Nezvalet vyslovit: „*nezatarasoval žádnou z bezpočtu cest*“ a použít to jako kritérium pro pozitivní zhodnocení jeho díla a odmítnout tak „*tradičně české výchovné pojetí umění*“. Protože umění je „*specifickým nástrojem sebepoznání člověka, sebepoznání, které mu umožňuje ovládnout jeho sklony a vášně nikoliv absolutizací jedněch a potlačováním druhých, ale svobodným, harmonickým rozvinutím všech*“ (s. 68). Tato silná tvrzení (umocněná tím, že celou studii uzavírají) jsou pro nás přinejmenším problematická; vidíme v nich spíše reakci na dobové pojetí umění, ve kterém Blažíček vyrůstal. Vyslovovat nad Blažíčkovým pojetím soud je však z našeho pohledu vedlejší; rozhodující je interpretova snaha spojit hodnocení díla s určitým hodnocením světa a vyslovit tedy nad dílem teze platící všeobecně, jak pro svět díla, tak pro náš svět aktuální. Tak se interpretace nestává jen aktem postihujícím smysl textu, ale

¹⁹ K tomuto zhodnocení se dostal Blažíček o více než čtyřicet let později v textu určeném pro Dějiny české literatury 1945–1989: „*Poema, které se nabízí cokoliv z mírového života i z jeho ohrožení, poskytuje Nezvalovým enumeracím až příliš bezhraničný, neinspirativní prostor v úzké hodnotové škále povoleného, či ještě užší žádaného. Báseň tak s hladkou monotónní setrvačností kupí banality, tu a tam ozvláštňované ukázněnou metaforikou*“ (Blažíček 1999/2002, 132). Podobně také v Sebevědomění poezie: „*U Nezvala totiž jsou konfrontovány, narážejí na sebe dvě skutečnosti v jednom bodě tj. na základě analogické vlastnosti*), a v jednom bodě je možno konfrontova opravdu cokoliv s čímkoliv“ (Blažíček 1991, 21).

její promluva má značně širší platnost. Navíc hodnocení textu se opírá o existenciální situaci člověka, tedy o postižení určitého základu jeho existence (v tomto případě zatím snahu o jeho postižení), který svým charakterem předurčuje to, proč text působí právě takovým způsobem.

Podobně hovoří studie nazvaná příznačně *Hrabalovy konfrontace* z roku 1966 (Blažíček 1966/2002, s. 69-86). Hrabal staví svůj text tak, že v něm vystupují různé protichůdné jevy vedle sebe a tato jejich pospolitost není nijak komentována, nebo ideologicky formována, proto není nijak omezována sémantická potencialita jejich vzájemného styku. „*To, co Hrabalovy povídky vyjadřují, je velmi vzdáleno myšlence, nějakému poznatku*“ (s. 75), což jsou tvrzení, která můžeme u Blažíčka přímo považovat za kladné hodnocení. Hrabal je autor, který nepředkládá čtenáři dílo, jež je pouze *produktem* dřívějších formulí, ale předkládá mu *svět sám* v jeho jedinečnosti (tedy zobrazený tak, jak ho člověk již nemůže vnímat, protože realita se mu skrývá za nánosem vlastních apriorních představ). Hrabal je nejslabší tam, „*kdy se autorovi stalo apriorní tezí okázalé hledání „perličky na dně“*“, kde tedy text vyjádřil explicitně pevný program, kterého se drží, a vzal čtenáři tu možnost, aby ho sám ze země textu vydobyl. Hrabalovy texty potom hlavně vyjadřují něco zcela základního, z čeho se *člověk* (obecně, nikoliv tedy čtenář nebo autor nebo jiný prvek textové výstavby) nemůže vyvázat. Jednoduše: „*Vůli žít, zběsilá, nezadržitelná touha, bezúčelná, sama v sobě nacházející jediný smysl, rvavá i lyricky teskná...*“ (s. 85). Podobné věty u Blažíčka nezní jako fráze, jelikož k nim vede dlouhá cesta odstraňování těch interpretačních cest, které by dovedly recipienta k svévolným zobecněním. V tomto bodě spatřujeme další Blažíčkův leitmotiv: odpor k ideologiím a jejím schémátům, které by chtěli svázat život (právě tento *zběsilý*) do předem připravených škatulí. A další: dovést svou interpretaci *zu Grund* – to znamená vyslovit zároveň s podstatou uměleckého textu podstatu lidského života a vztah člověka ke světu.²⁰

Prozatím v této práci mluvíme slovy: toto tvrdí Blažíček; vymezení (v kontextu literární teorie a filosofie) a zhodnocení takového přístupu ke světu a literatuře odkládáme do závěrečných kapitol.

²⁰ Srov. s přístupem Jankovičovým v knize *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (1996), zde s. 20

Dějiny literatury

„Veškeré dějepisectví, zabývající se jen fakty setrvává v nesrozumitelnosti, poněvadž stále jen naivně činí závěry rovnou z fakt, aniž učiní tématem obecnou půdu smyslu, na níž takové závěry vesměs spočívají, a aniž kdy prozkoumalo obrovské strukturální apriori, jež je této půdě vlastní.“

Edmund Husserl

V letech 1998-2001 publikoval Blažíček v časopise Česká literatura pět studií zabývajících se primárně hlediskem vlivu ideologie na umění, napsaných pro grantový projekt Dějin české literatury 1945-1989. Analyzují období od založení Skupiny 42 až po „generaci Května“ let šedesátých. Texty chtěl publikovat v samostatném svazku, ale nakonec vyšly v knize Kritika a interpretace ve zvláštním celku (Špirit 2002, 377).

Do celku autorova díla tyto texty úplně nezapadají (ačkoliv se Blažíčkovým vlastním povoláním bylo po dlouhá léta psaní hesel pro literární slovníky, zvláště Lexikon české literatury), psané nikoliv z interpretova vlastního zájmu (jako jeho „šuplíkové monografie“), „na objednávku“ Ústavu pro českou literaturu; navíc byl Blažíček vázán žánrem „dějin literatury“. V této práci se snažíme postihnout specifický autorův přístup k literatuře, z toho důvodu pro nás mají tyto texty poměrně k ostatním autorovým interpretačním výkonům menší váhu – představují totiž pohled na literaturu víceméně konvenční. Jedná se o *popis* jednotlivých prostředků, které básníci využívají při utváření výrazu svých děl, jejich následnou *analýzu* a *výklad*²¹. Mluví o tom, jak jednotlivé texty navazují na program poetiky té které skupiny, reakcemi básnických sbírek na okolní básnický kontext, imanentním vývojem literatury prostřednictvím proměny jednotlivých náhledů na skutečnost apod. Zabývá se tedy tím, co je v textu doložitelné a objektivizovatelné, nepokouší se primárně o *interpretaci*, tedy o postihu *smyslu textu*²². Přesto se jedná o texty vyjimečné v tom smyslu, že ačkoliv ve svém psaní uplatňuje přístup přísně vědecký, tzn. snaží se o objektivní popsání struktury jednotlivých textů a postihu literárního vývoje, spojuje ho s přímým hodnocením kvality jednotlivých děl, což jsou dva přístupy, které jsme tradičně zvyklí vnímat odděleně.

²¹ Těmto termínům rozumím takto: „Jeho /výkladu/ účelem je uspořádání jednotlivých popisovaných a analyzovaných prvků a jejich vztahů do uceleného konstruktu, v němž se objasní jejich významové směřování“ (Bílek 2003, 12).

²² Tedy o „následnou subjektivní konkretizaci, která do rámce textu zapracovává i to významové dění, které nelze objektivně postihnout, které stojí mimo systémotvornou strukturu textu, a které přece jen v textu je“ (Bílek 2003, 13).

Objevuje se poměrně příkré hodnocení konkrétních literárních děl; hlavním kritériem hodnocení je to, zda se básníci nechali ovlivnit něčím mimoliterárním, co neodpovídalo jejich vlastnímu básnickému výrazu (vliv poetiky Skupiny 42 na Haukovou, Hrubína). Blažíček tak popisuje kulturní provoz té doby na úkor zdůraznění jedinečnosti jednotlivých textů, ale takový je osud literárně-historických textů. Věnuje se sice popisu jednotné *perspektivy*, kterou básníci jednotlivých okruhů zaujímají ke skutečnosti, ale postrádáme zde obecnější exkurs, který by nás obeznámil s tím, proč k člověku zmiňované texty promlouvají právě takovým způsobem a nerozpracovává odpočátku možnosti estetického působení (což je výrazný rys ostatních interpretových textů). I když často historický výklad prokládá nejobecnějšími sentencemi, které jsou ve zkratce vyjádřením jeho názoru na umění a básnictví, jsou osamocena tím, že pro taková tvrzení nejsou rozvíjeny předpoklady. Např. na konci eseje *Básníci avantgardy v poúnorových letech* (1999) shrnuje: „*Básník může (či naopak nemá) být bezcharakterní jako kdokoliv jiný, pro sebe si tím jen komplikuje (či naopak zjednodušuje) přístup ke své tvorbě, v níž už nejde o charakternost občanskou, ale uměleckou, o onu bezohlednou básnickou opravdovost*“ (Blažíček 1999/2002, 145), aniž by již dříve v textu nějak rozpracoval termín *básnická opravdovost* (jinak se však jedná o tezi, která přesně zapadá do Blažíčkova myšlení o literatuře, co je tato *bezohledná opravdovost* již bylo několikrát opakováno výše). Blažíčkova interpretační metoda je však specifická právě v tom, že žádný termín, který užívá, nestojí v textu nepodmíněn předchozím důkladným výkladem. Proto také autorovy exkurzy do filosofie: interpretace je proces, ve kterém nutně odhalujeme vlastní porozumění textu, tedy něco, co není objektivně definovatelné; pokud chceme vstoupit na obecně sdílenou půdu, na které založíme svůj výklad našeho *jedinečného* porozumění, musíme filosoficky vymezit vztah naší existence ke světu, abychom na základě toho dokázali objasnit, proč má jít básníkovi o něco takového, jako je *básnická opravdovost*.

Tyto texty nevystupují za základní rovinu rozumění, tzn. neodůvodňují, jak je porozumění užívaným termínům možné, z těchto důvodů stojí mimo záběr této práce. Krátkým rozborem tohoto oddílu nazvaného *Co dal Únor české poezii* se zabýváme jen z toho důvodu, že na tom, co v něm postrádáme, můžeme ukázat to, co v Blažíčkově přístupu k literatuře vidíme jako jedinečné.

Přínosnější se nám jeví určité náznaky pojetí dějin literatury, jak je nacházíme v Blažíčkových monografiích, jelikož zde je literární vývoj zpracován s ohledem na stav určitého dějinného vědomí té doby, způsob prožívání okolního světa a přístupu k němu. Zejména v *Sebeuvědomění poezie* sleduje autor proces, který dal název celé knize.

Rozumí jím oprošťování poezie od jejích mimouměleckých nároků, zejména národních, společenských, výchovných, které jsou v české literatuře 19. století určující. V symbolismu potom vidí Blažíček zásadní zlom, po němž se poezie začala zaměřovat nikoliv na to, aby čtenáři ukazovala smysl života, ale aby prošla skrze abstraktní pojetí světa, kterému se podřizujeme jakožto existence žijící ve společnosti (viz blíže zde na s. 32). Poezie k takovému výkonu byla donucena stavem společnosti, který se začal propadat do víry ve vlastní abstrakce, které na realitu přikládal (prudký rozvoj teoretického zmocňování se přírody a všemocný mechanismus výrobního procesu) a umění začalo být vytěsňováno do pozice čehosi zbytečného. Blažíček tak chápe dobu avantgardy jako dobu aktivizace umění, začátek boje umění za vlastní sebeuvědomění, za pochopení nezaměnitelné role, kterou hraje v životě člověka.

Monografie

„Kdo je plně ponořen do světa uměleckého díla, ten je v pravdě“ (Sebeuvědomění poezie)

„Zázrak, na rozdíl od domnělé a falešné etymologie, není děj, odehrávající se ve skrytu, za zraky lidí, ale probíhá před jejich očima, mohou ho vnímat, pokud mají oči k vidění a uši k slyšení. Zázrak je probouzení očí, aby viděly, uší, aby slyšely. Zázrak rozptyluje slepotu a hluchotu, vrací očím a uším jejich smysl, vidět a slyšet. Zázrak je privilegovaný okamžik, v němž se věci náhle zjevují v novém, neotřelém světle. Proto je zázrak překvapení a objev.“

Karel Kosík

Rukopis této knihy byl dokončen již počátkem roku 1969, tiskem vyšel v roce 1991, podle autorova tvrzení bez závažnějších zásahů. Úvahy nad Holanovou poezií přecházejí posléze v teoretické pasáže pojednávající o smyslu poezie.

První kapitolou Blažíček analyzuje Holanovy První básně, sbírku zahrnující tvorbu v letech 1930-1937. Na konfrontaci s poezií Nezvalovou (která není metaforická v tom smyslu, že neodkazuje k jinému jevu, jenom ve věcech označovaných izoluje určité jejich vlastnosti za účelem jejich abstraktivizace – slova tedy směřují k věcem) ukazuje, že Holanovy básně nemíří svými slovy k věcem, ale spíše ke vztahům mezi nimi: „*To, co Nezval evokuje, snaží se Holan pojmenovat, analyzovat, a proto tam, kde u Nezvala vládne totožnost, nalézá Holan rozdělení a v něm složité vztahy*“ (Blažíček 1991a, 8).

Konkrétní význam je vyprázdněn ve prospěch vyjádření abstraktního vztahu. To působí „nepřirozenost“ Holanových veršů. Jejich složitost však nezastírá nějaké sdělení, které mají básně nést, ale je účelem sama o sobě. Holan agresivními vpády konkretizuje vztah jevů hmotné a duchovní skutečnosti, a to vztah nikoliv náhodný, ale řídící se specifickou zákonitostí. To nutí básníka, aby bortil ustálené vazby sloves, nahrazoval podmět- ná slovesa za předmětná, nahrazuje substantiva funkcionálními slovy apod. A zároveň tomu odpovídá i skladba typické metafory Prvních básní: v obrazné rovině rozvíjí jevovou skutečnost, v rovině přímé abstraktní významy.²³

²³ Že Blažíček analyzuje jazyk díla ve vztahu k realitě díla, ukazujeme podrobněji v kapitolách o *Škvoreckého Zbabělci* a *Haškově Švejkovi*.

Srovnáním s Březinou je pro Blažíčka produktivní proto, že může ukázat, jak byla v symbolismu vnější skutečnost jen odleskem duchovních výšin, kdežto u Holana se sice mění na tříšť nesouvislých zlomků, ale „větším právem než u symbolistické poezie lze však zde hovořit o jejím vnitřním smyslu, neboť ten je mnohem více vytěžen z konkrétních vlastností jevů“ (Blažíček 1991a, 28-29). Holanova poezie je založena na principu paradoxu, neboť „to, jak se věc jeví, a to, co znamená, je rozpojeno“ (s. 29), nacházíme v ní stálou *dualitu* jevů a hlubšího smyslu. Významy vychází čistě z jevové skutečnosti a spojují se v soběstačný celek. Blažíček odmítá stanovisko, že Holanova poezie vyvěrá z logických dedukcí, ale přiklání se naopak k myšlence, že vychází z „mnohoznačných pocitů, prchavých dojmů“, čerpá tedy z asociativní oblasti.

V těchto místech se Blažíček dostává k vlastnímu pojetí poezie, konkrétně k originálnímu vztahu *ducha* a *reality*. Podle Blažíčka se oba póly mohou harmonizovat, pokud se duch vzdá *nadvládě reality*. Vidíme zde tedy postoj, který není evropské tradici založené na idealismu vlastní. Právě idealismus, víra v nadsmyslovou realitu, která by měla být pro život člověka určující (poněvadž z ní si bere své ponětí o dobru a zlu) je Evropě vlastní, vlastně dělá Evropu Evropou, zakládá její výlučnost a specifičnost. Realita by měla být ovládnuta duchem, produchovněna, aby došlo k harmonii. Blažíček zde tento vztah zcela obrací a hlásá uznání svébytnosti reality, naší tělesnosti („*Jde jen o to, že nadvláda ducha v Holanově poezii záleží ve specifickém využívání, nikoliv v potlačování opačného pólu. Duchovní a tělesné, střetávající se v člověku ve stálém napětí, se mohou v poezii, která je dílem ducha, harmonizovat, jestliže duch svůj protipól přemáhá tak, že ho sleduje, že se jím nechává vést, že (...) se mu vzdá*“, s. 33). V této studii však zůstává jeho tvrzení osamocené a dále rozvíjí svůj postup po jiných liniích.

Logická souvislost mezi jevy je v Holanových básních rozbita, ony vystupují v „mnohoznačné konkrétnosti“, výsledkem je složitější a silnější *pocit*. Tento termín spojuje s pojmem „hlubší smysl jevu“. Pocit není založen na poznání rozumovém, ale Holan tuto výchozí definici potlačuje maximální intelektualizací (pocity svou poezií přímo analyzuje). Holanovy básně jsou tak složité kvůli tomu, že vědomě vycházejí až za základ básnictví (výchozí náladu) tím, že se ji snaží analyzovat. Básník *náladu* složitě rozvíjí, tematizuje, snaží se o její uchopení. Blažíček proto odmítá i Staigerův pojem *nálada* (naladěnost)²⁴ a

²⁴ Z toho důvodu, že Staigerův termín se pojí se *vzpomínáním*, návratem do rajskeho stavu, kdy zcela splývá objekt se subjektem. „Čím je báseň lyrickější, tím více potlačuje neutrální opakování taktu, nikoliv směrem k próze, nýbrž ve prospěch rytmu, měnícího se v souladu s náladou. Je to jen metrické vyjádření faktu, že v lyrické básni sotva již mohou stát Já a předmět proti sobě“ (Staiger 1969, 24). Lyriku spojuje Staiger se stálým opakováním, návratností, ukolébáním: „kdekoli narazíme na taková opakování, pociťujeme toto místo jako lyrické“ (s. 29). Nyní je patrné, proč Blažíček jeho

zdůrazňuje, že Holan naopak svou složitou explikací vztahů mezi věcmi dochází do racionálního chladu, žádá na čtenáři vypjaté soustředění a „mobilizaci komplexních složek duševního života člověka“ (s. 41), tedy aktivitu intelektu i představivosti. Ona hranice prolínání vnitřku s vnějškem není nikdy setřena, touha po harmonii tedy nedochází svého naplnění, je „překonávána, ale nepřekonána“ (s. 45). Tak se Holan brání onomu ustrnutí, umrtvení, které je podle Blažíčka charakteristické pro harmonii.

V kapitole Literárněvědný kontext tvrdíme, že Blažíček si představoval dílo jakožto *harmonickou jednotu*. Zde nesmí dojít ke konfuzi termínů. Dílo považuje za harmonické v tom smyslu, že je prodchnuto jednotným smyslem, určitým postojem k realitě – tento postoj (chápaný jako výsledný smysl díla) se však uskutečňuje na základě toho, že do sebe absorbuje rozpory, které nejsou scelitelné, odhalují totiž bytostnou protikladnost reality. Dannyho Blažíček charakterizuje na základě „nemorálnosti“ jeho myšlenek a jeho skutečného chování – shledává je jako nejednotné, ale konečný postoj k realitě, ke kterému dílo čtenáře vybízí, je charakterizován tím, že tento protikladný vztah vyzdvihuje na světlo.

Člověka Blažíček charakterizuje tím, že se jedná o bytost z přírody vyčleněnou tím, že má *ducha*, tedy sílu, jež mu umožňuje přesáhnout sebe sama, přesáhnout vlastní danost. Takové pojetí mu umožňuje tvrdit, že umění je něco člověku bytostně vlastního: je vždy cestou k novému, a navíc při recepci uměleckého díla dosahujeme jednoty mezi duchovním a tělesným (aktivací všech složek našeho tělesného pobývání ve světě i jeho duchovní recepcí) pólem lidské existence a zároveň uvědoměním si své existence ve své jedinečnosti, v reflektujícím nadhledu.²⁵

V další kapitole, věnované Holanovým Rudoarmějcům, se Blažíček explicitně hlásí ke zkoumání určitého básnickova postoje, kterým je utvářena forma básně. Postoj chápe jako „*princip, jímž jsou jednotlivé různé formy vedeny a jenž se může prosadit nejrůznorodějšími prostředky a způsoby*“ (s. 53). Tento postoj není něco hmatatelného, ale je to takřka prázdná kategorie.²⁶ Zkoumáním Holanova postoje ke světu spatřuje

pojetí lyričnosti nemůže na Holana aplikovat: básníka charakterizuje totiž odstupem, racionálním uchopením skrytých vztahů, což je příčinou jejich chladu.

²⁵ Zde odkazujeme k etymologii slova *existence* (řec. *ek-istēmi*, lat. *ex-sistere*, doslova „vystoupit, vzejít“): je to bytí (*ist*), které je schopné onoho *ex-* (*ze-*), tedy vycházení ze sebe samého a zároveň náhledu, reflexe sebe samého.

²⁶ Musíme hned při prvním upomenutí tohoto základního Blažíčkova termínu vzpomenout klasické strukturalistické *sémantické gesto*, které rovněž nerozlišuje od složek formálních a obsahových, ale pracuje s textem tak, jako by každá jeho složka byla nositelkou významu. „*Na druhé straně nepůjde však o zkoumání obsahu, jak by mohl termín, význam naznačovat, tedy ani o výčet nejobecnějších kategorií a oblastí významových, z nichž čerpá autorova básnická tematika, ani o zkoumání filosofického dosahu básnického díla, nýbrž o rekonstrukci onoho obsahově nespecifikovaného gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu*“ (Grygar 1999, 222 – cituje Mukařovského). Termín *sémantické gesto* byl samotným Mukařovským na různých místech definován tak široce, že zahrnuje i aspekty, které byly Blažíčkovým vlastním zájmem, ale jež strukturalismus nerozvíjel. Viz např. Mukařovského studii *Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka*: „*Při rekonstrukci sémantického gesta jde o významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jež četba v čtenáři znovu navozuje. Jde při něm netoliko o zachycení toho, co je na básnickově díle uměleckého,*

možnost, jak zcelit tak protikladné poetiky, jak je nabízejí První básně a pováleční Rudoarmějci. Při postižení smyslu básní se Blažíček chce orientovat nikoliv na slova budující sdělení básně, ale naopak na momenty, „*které se z funkce praktického sdělení zjevně vymykají, které ho překračují či narušují, které jsou z jeho hlediska přinejmenším zbytečné*“ (s. 55), právě v nich se odhalují určitý postoj ke světu. Jev neodkazuje k významu, který by na něm byl nezávislý – přesto jsou však Rudoarmějci sbírkou velmi abstraktních momentek. Blažíček si všímá toho, že všechny básně Rudoarmějců jsou postaveny na protikladnosti (bezprostřednost situace a naivita ruských vojáků stojí proti skutečné historické situaci, ve které se nalézají) a spojuje je společný smysl (jak se později ukáže, je to postup interpretace u něj obvyklý) – tedy pozoruje u Holana zaměření na smysl, který pro konkrétní historickou situaci není obvyklý. Blažíček pro ujasnění toho, proč básně působí tak, jako by nám podávaly prostý obraz skutečnosti, zavádí dichotomii jev-význam. V Rudoarmějcích se Holan blíží onomu pólu konkrétní jevové roviny, obrazu v jeho samostatnosti, zatímco v Prvních básních se soustředil na analýzu onoho obrazu. Blažíček zdůrazňuje, že Holan se ve své poetice nemění, pouze se posouvá na ose téže škály.

Jak básník dosáhne toho, že sám sebe upozadí a nechává mluvit věci?²⁷ Blažíček si v úvodu třetí kapitoly klade otázku. Básník tak neusiluje o jednotnou lyrickou atmosféru díla, ale jde k věcem samotným, probíjí se skrze dojmovost a mlhavost, chce nechat zaznít realitu samotnou, zaznít prostor, ve kterém mají věci svobodu, nejsou svázán vnějším smyslem. Jak ukazuje na textu Merleau-Pontyho, každá věc je pouze způsobem reprezentace, není možné nahlížet „věci o sobě“ nebo „přirozeně“. Všechny konkretizace věcí potom vycházejí z určité atmosféry, která je obklopuje.²⁸ Blažíček takové pojetí spojuje s Heideggerovým termínem *nálada*, který jím rozumí prvotní jednotu se světem. Nálada a atmosféra se tedy zdají být základnou, východiskem každého smyslu věci.²⁹ E.

*ale i o postižení vlivu, jakým básník působí prostřednictvím díla na postoj člověka ke skutečnosti denního života“ (cit. dle Grygar 1999, 226). V oné významové nepostižitelnosti a zároveň celkovosti, se kterou zahrnuje sémantické gesto všechny složky díla, se velice blíží tomu, co Blažíček nazývá *postojem*. Strukturalismus se však obracel spíše k detailnímu rozboru tvárných prostředků díla, Blažíček se důsledně orientuje na postoj díla ke skutečnosti, a tedy na konflikt postoje díla s žitým postojem čtenáře, na onu sílu, kterou dílo vytrhuje recipienta z jeho situovanosti a je mu tak novou zkušeností.*

²⁷ Způsob Blažíčkovy práce s řečnickou otázkou popisujeme v kapitole pojmenované *Styl*.

²⁸ Návštěvník Paříže vnímá „*především určitý styl nebo určitý smysl Paříže... Nevnímáme téměř žádný předmět, stejně jako nevidíme oči důvěrně známého obličeje, ale jeho pohled a jeho výraz. Je tu jakýsi latentní smysl, rozptýlený v krajině nebo ve městě, který nalézáme ve specifické zjevnosti, aniž by bylo třeba ho definovat*“, cituje Blažíček Merleau-Pontyho spis *Fenomenologie vnímání*.

²⁹ Nálada vzniká z toho, že se všechny vztahy explikované dílem rozehrají ve čtenáři najednou, je tedy nezachytitelná, nevy-světlitelná. Díky ní prožíváme při recepci umění onu úlevu i při líčení např. drastických situací, neboť jsme vyvázáni ze své danosti, ulevujeme si od své vázanosti v realitě a jsme situováni do svobody, protože v ten moment je nám svět přístupný ve svém celku, „*v náladě určité situace je nám svět ve svém celku přístupný, otevřen. Čím více svobody, tím hlubší zakotvení do světa*“ (Blažíček 1991, 226). Ve vyvolání nálady (tedy sugestivním zpřítomnění určité situace) je předpoklad poslání uměleckého díla.

Staiger potom tento termín považuje za distinktivní rys lyriky a za poslední dosažitelný základ všeho básnictví. Nálada je onen proud, jež vře pod objektivačným postupy, v nichž se náš život odehrává, nálada je „to, co bezprostředně žijeme,“ ale to „není bezprostředně a samozřejmě dáno našemu běžnému vědomí“ (s.65-66). Básníkův úkol je tedy proniknout k této původnosti, ze které realitu nahlížíme.

Počínaje symbolismem nastupuje plně proces, jež Blažíček nazývá *sebeuvědomění poezie*, tzn. očištění poezie od jejích mimouměleckých snah a touha „proniknout ani ne tak k podstatným otázkám života člověka, jako spíše k podstatnému životu člověka“ (s. 69). Jazyk díla začíná budovat *ne-reálný svět*, komunikativní funkce řeči ustupuje dopozadí, řeč přestává být služebnicí, ale stává se tvůrcem, svět je jejím prostřednictvím tvořen, *artikulován*. Jazyk je tím, co musí básník sdílet, aby byl srozumitelný, tedy využívá ho jako něco, co pochází z oné sféry abstraktní skutečnosti³⁰, ale vytváří své dílo (báseň), které míří zcela mimo tuto oblast. „Báseň je paradoxním (a možno říci regenerujícím) užitím jazyka, usilujícím otevřít se onomu významovému celku, který jazyk sám rozbíjí“ (s. 86). Skutečnost prožíváme v jejím významovém celku díky náladě, která stojí v základu každého našeho vjemu a jazyk už je nějakou abstrakcí, výběrem, uspořádaností, proto onu celistvost nutně rozbíjí. Báseň je naopak text, jenž se snaží tuto celistvost zpřítomnit, předat – přitom však může využít jen *schéma* jazykového systému, proto jazyk musí využívat *paradoxně*, aby došla svého cíle.³¹

Na této půdě musí Blažíček využít Heideggerovu filosofii: porozumění je pro Heideggera vždy naladěno, nálada je způsob našeho otevření se celku světa (nesouvisí to tedy s psychickým stavem). „Co je v chápající otevřenosti artikulovatelné, nazýváme *smyslem*“, cituje Blažíček *Sein und Zeit*. Tento smysl je zachytitelný jazykem

³⁰ Blažíček často používá tato slovní spojení, rozumí jimi ty oblasti lidského konání, které podléhají neosobním abstraktním (obecným) schématům aplikovaným na realitu. Člověk se podle jejich pravidel nutně musí řídit (takovým schématem je i jazykový systém). Báseň však směřuje do prostoru, který je čistě subjektivní, tzn. souvisí pevně s jedincem, jeho situací, jejíž kvalita je určena je pocitem subjektu a atmosférou, která subjekt obklopuje (tedy něčím, co se sféru objektivizované skutečnosti může přijít jen do konfliktu).

³¹ Proces sebeuvědomění poezie popisuje také Pavol Winczer, ale oproti Blažíčkovi, vycházejícímu z uchopení podstaty zobrazovací funkce umění (tedy proměny díla jako znaku ukazujícího na tento svět do znaku tvořícího svoji vlastní realitu), vidí za tímto jevem spíše společensko-historické okolnosti doby po roku 1918 („Väčšina protagonistov a nositeľov tohoto pohybu chápala svoje úsilie jako hľadanie miesta poézie v povojnovej, od základu zmenenej situácii“, Winczer 2000, 25), které už nevyžadovaly jen to, aby dílo mělo určité poslání a autoři tak směřovali ke zdůrazňování literárnosti struktury díla, její novosti, netradičnosti. Vidíme tedy přístup, který se tento vývoj moderního umění pokouší vysvětlit argumenty pocházejícími z mimoliterární oblasti, kdežto Blažíček se pokouší vysvětlit ten samý problém vysvětlit imanentně: vztahem jazyka umění k jazykovému systému, přeměny funkce jazyka umění. Winczer se také příznačně obrací k popisu formy děl nových avantgardních poetik na úkor toho, co stojí v základu této proměny vnímání umění. Upozorníme, že takové psaní o literatuře se svými argumenty nejčastěji odvolává na manifesty, programová prohlášení, esejistiku, než na texty samotných děl (u Blažíčka je tomu přesně naopak). Stejně je tomu i u zde zmiňované *Chvály kompozície* Turčányho. Vidíme scientismus slovenského strukturalismu, popisující literární dílo pomocí objektivních faktů buďto z jeho okolí (dobová situace vzniku díla), nebo pomocí formy díla (s tím souvisí i důraz na historickou poetiku – sledování toho, na jaké formy a žánry dílo navazovalo, z jakého jiného díla bralo inspiraci apod.). Srov. také dále Blažíčkovo spojení termínu *sebeuvědomění* s věcností.

z předpokladu, že jazyk se nepokouší vyjádřit primárně tento smysl, ale zahrnout do sebe celou onu náladu, ze které smysl vychází. Stejně tak epik, pokud nesleduje primárně postižení určité nálady, se dostává na zcestí a jeho dílo se mění v samoučelný popis. Báseň má tu moc, že spojuje svou atmosférou náš svět se světem básně, stejně tak jako zachycuje stav světa ve chvíli, kdy doléhá na básníka a ještě nestačil být racionálně opracován. Proto skutečný smysl básně je nepostižitelný, protože stojí mimo racionální konstrukty, „*nestačí ztuhnout v oddělené „světy“ subjektu a objektu*“ (s. 94). Tehdy autor nemusí formovat věci, které ukazuje, svou představou, svým konceptem, názorem, ale stačí je nechat promluvit, aby ze sebe dokázaly vydat to jedinečné a nepostižitelné, co nás na světě uchvacuje. Autor svět svého díla neinterpretuje, ale učiní ho zjevným.

Dále se Blažíček soustředí na postižení toho klíčového momentu, ve kterém jako by „začínaly mluvit sami věci“. Děje se to tím, že v básni se objevují slova (v případě metafor) nebo celé situační celky, které do sebe nezapadají úplně (tak jako při běžném komunikativním využití jazyka zapadá do sebe označující a označované), ale pouze svými částmi. Tyto části jsou tedy zvýrazněny, aktivují naši zkušenost se světem v tom, že jsme nuceni vybavit si tyto části, které pro nás při komplexním vnímání reality zůstaly neviditelné. Tvoří se tak vlastní obraz s vlastní podstatou, vzniká tak i nový smysl ze vztahů mezi jevy, které spolu běžně nepřicházejí do kontaktu. Blažíček stále připomíná, že umění není svévolná hříčka fantazie, jež by tedy poté mohla být odsunuta na okraj lidského zájmu jakožto něco podružného, ale něco neméně názorně konkrétního, než je námi žitá realita, a naopak ještě více obhacujícího v tom, že se v novém světě uměleckého díla objevují nové vztahy, které ze své zkušenosti se světem nemáme. A naopak: umění nás z reality nevytrhává, neboť aktivizuje naši zkušenost, která nemůže mít jiný charakter nežli tělesný, v kontaktu s naším žitým světem (vždyť „*účinnost jednotlivých metafor i celých básní závisí v podstatné míře na tom, nakolik jsou zakotveny v oblasti konkrétních představ*“, s. 104). Onen smysl díla není ničím menším, než „*smyslem určitého konkrétního světa*“ (tamt.). Tento smysl nám nemůže být tedy sdělován, neboť je nesdělitelný³²: je totiž smyslem celého světa, který je tezemi nevyjádřitelný, logicky nepostihnutelný. Zde se na více než sté stránce dozvídáme něco konkrétního o pojmech, jejichž základem byl pocit získaný při čtení literárního díla. Do této chvíle Blažíček vlastně pouze pokládá otázky, pokud formuluje, tak je to z toho důvodu, aby otázky přesně zacílil, aby dal smysl samotnému tázání. V těchto místech vychází najevo, co přesně autor pojmy

³² „*Smysl básně tak není něčím, co je nám sděleno, čeho se můžeme zmocnit jako poznatku, ale do čeho jsme spíše strhováni, co se nás zmocňuje*“ (s. 104).

jako „věci mluví“ a „svět ve stavu zrodu“ myslí, stejně jako se ujasňuje jeho příklon k tělesnosti a požadavek nepřikládat na realitu žádná kritéria zvenčí, ale nechat zaznít ji samotnou.

Tento způsob výkladu, který v průběhu monografie určitým způsobem graduje napětí a několikrát se zdá, že se vysloví v jednoznačném stanovisku, urputně sledujeme při četbě monografie o Naších. Čtenář má pocit, že po celou dobu čtení nutně sleduje *hodnocení* celého eposu. Text se již od předmluvy tváří tak, že takovým hodnocením bude, avšak k ničemu takovému nedochází (alespoň ne tak, jak jsme na to zvyklí u naprosté většiny textů o literatuře). Vzpomínám na svůj údiv při prvním čtení závěrečných odstavců holečkovské monografie, kde jsem logicky očekával explicitní zhodnocení díla. Tehdy jsem ještě nerozuměl tomu, že Blažíček ve svých textech buduje spíše *předpoklady* hodnocení, než aby se k nim sám uchýloval. Vidíme v tom mimořádnou názorovou konsistenci: kritéria, která vznášel na hodnotící texty, neporušoval ani při psaní textů vlastních, neboť se neuchyloval k jednoznačným tezím, ale spíše se soustředil na rozpracování hloubkové struktury, na jejímž základě by potom hodnocení díla bylo možné. Blažíčkovy texty hodnocení obsahují, ale povětšinou *implicité*. Vyžadují aktivaci celé naší zkušenosti s literaturou, abychom se poté vlastními silami dobrali toho, jak by Blažíček hodnotil, kdyby tak otevřeně činil. Vlastně děláme totéž, co Blažíček popisuje u čtenáře poezie!

Dále zavádí Blažíček pojem *věcnost* jakožto cíl, ke kterému se poezie ubírá a v jehož naplňování probíhá proces jejího *sebeuvědomování* (tedy podřazení sdělovací funkce jazyka do služební role). Poezie tak míří tam, kam fenomenologie se svým heslem *k věcem samým*. „Fenomenologie ukazuje, že toto /pojmové/ poznání je výsledkem zkonvencionalizovaných objektivací, že to jsou myšlenkové konstrukce, které nám brání v bezprostředním styku s věcmi tak, jak se vynořují ve světě námi skutečně žitém“ (s. 127). Záměrem uměleckého díla je pouze vyvolat *stav*, stav poznávací svobody. V konfrontaci se zmíněnou Winczerovou studií je patrné Blažíčkovy zaměření: primárně se věnuje dopadu vnímání uměleckého díla na vědomí recipienta, nikoliv na dílo jako jeden z objektů určité historické situace. Také zde je východisko Blažíčkova odmítnutí díla jako formulace nějakého názoru, teze: pokud chce dílo stavu poznávací svobody dosáhnout, musí užívat co nejméně jednoznačností a záměrností. Blažíček se tak ve své první monografii dostává k objasnění svých dřívějších hodnocení děl Hrabalových a Nezvalových – „*životní plnost*“, „*láska k životu*“ apod.

Cílem Blažíčkových interpretací už zůstane vykazání *věcnosti* básně (svět ukazuje bez abstraktních pojmů a logických konstrukcí tak, jak ho *bezprostředně* prožíváme). Jakékoliv sdělení je ze své podstaty záměrné, avšak smysl literárního díla není ve sdělení,

sdělení je naopak pouze nutným předpokladem tohoto smyslu. Poezie zprostředkovává základní životní napětí člověka: mezi daností a svobodou a strhává, nutí ho ke svobodě. Básník vtiskává světu svého díla svůj hlas, ale přesto se tak nedopouští násilí na věcech, nedeformuje skutečnost, pouze ji nechává zaznít jinak, akcentuje v ní vztahy, které v ní jinak byly skryté. Čtenář je charakterizován spíše svou daností (vzhledem ke své tělesnosti fixované na pobyt v předmětném světě) a dílo ho strhává do dění svobody, ve které je aktivována jeho obrazotvornost, vyvolávání představ získaných jeho zkušeností se světem. Věci ze světa díla vstupují do sváru a samotné dílo vstupuje do konfliktu s naším zažitým způsobem vnímání světa. Na stránce 153 se na základě tohoto Blažíček dostává k prvnímu explicitnímu hodnocení: právě tím, že Rudoarmějci jsou psaní příliš jednostranně a „idylicky“, napětí mezi daným a nedaným je oslabeno. Věci začínají hovořit sami na základě *konfrontace* věcí. Odtud Blažíčkovo vytrvalé hledání ústřední rozporu, které je pro výraz díla určující, jež budeme sledovat v každé interpretové monografii.

V páté kapitole knihy, věnované rozboru Holanovy Noci s Hamletem, se Blažíček dostává k vysvětlení svých kritérií hodnoty básnického díla. Jeho postup je stejný jako v časopiseckém článku *Pokus o kritérium estetické hodnoty* (zde s. 6), tudíž v jeho základu je Blažíčkovo rozlišení racionality na *analytickou* a *syntetickou*. Interpretovi záleží na tom, zda dílo umožňuje významovému komplexu jednotlivého výjevu básně vstupovat do kontextu s ostatními tak, aby vznikal celkový, neohraničitelný komplex smyslu básně, který Blažíček spojuje s Jankovičovým termínem *významové dění*³³. Pokud je toto dění násilně vztahováno (právě tezemi omezujícími jeho vlastní smysl) k nějakému zaměření, směřuje do jednoznačnosti a bohatství jeho významů je omezováno.³⁴ Základem, z něhož vychází hodnocení díla, je subjektivní estetický prožitek, který vzbuzuje určité emoce, které jsou nevyvratitelným základem hodnocení díla. Původ hodnocení tedy Blažíček nevidí v racionálním souzení díla, ale to neznamena nemožnost

³³ Pro Jankoviče je potom estetická funkce souborným pojmenováním pro dynamickou celistvost mimoestetických vzájemných vztahů - tyto materiální složky vystupují v úloze vodičů energií představovaných mimoestetickými hodnotami. Sémantické gesto, bod, do kterého směřují všechny významy textu, se liší od ideje tím, že idea je obsahová, kdežto v podstatě sémantického gesta stojí ona *bezobsahovost*, usouvztažněnost všech významových potencialit a vztahů jednotlivých složek k jedinému fiktivnímu bodu. Jankovič je v něčem Blažíčkovi velmi blízký, zvláště svým pojetím umění bez pevně daného a uchopitelného konečného významu. Umění vidí jako proces, ve kterém se významy rodí, což je vlastnost, která mu zaručuje stálou životnost. Přítomnost estetické funkce potom vysvětluje tak, že v díle se nám věci jeví jinak, než jak je vnímáme běžně. „Spíše než průhlednost platí o estetické funkci přirovnání ke světu, které - přestože je nahmatatelné - přece dává vyvstávat všem věcem, s nimiž se setkáváme. (...) Prázdnota estetické funkce je pouze zdánlivá. Ve skutečnosti způsobuje přítomnost této funkce v díle neobvyklé zmnožení jeho smyslu, totiž významový pohyb...“ (Jankovič 1968/1992, s. 46).

³⁴ Připomeňme si, že Blažíček zdůrazňoval nevyhnutelnost zaujetí určité *perspektivy*, které nutně omezuje významové bohatství jevů tím, že některé jejich aspekty zvýznamňuje, jiné naopak opomíjí. Umění však naplňuje své poslání tím, že umožňuje recipientovi z jeho omezené perspektivy vyklouznout. O tom blíže v kapitole této práce *Podstata interpretace*.

hodnocení: „uvědoměním si omezených možností při výkladu a dokazování platnosti předracionální hodnotící zkušenosti si teprve otevíráme cestu k relativně racionálnímu hodnocení uměleckého díla“ (s. 167).

Celá scientisticky laděná literární věda (do níž Blažíček zahrnuje i strukturalismus a Mukařovského) nereflexuje ve svých textech estetický prožitek, která díla vzbuzují, zaměřuje se na *výklad výsledků zkoumání*. Musíme připustit, že strukturalismus často zacházel s termíny jako *estetická norma* a *estetická hodnota* tak, jako by to bylo něco samozřejmého, nezabýval se předpoklady jejich vzniku (což už tolik neplatí o Mukařovském od konce 30. let a ve válečných letech, jak pozorujeme v porovnání Blažíčkových tezí s jeho studií v kapitole této práce *Literárněvědný kontext*). Blažíček akcentuje to, že každé dílo nutně ve svém prožitku nějak hodnotíme, máme tedy určitá kritéria, se kterými k dílu přistupujeme – ta nejsou nahodilá a nemění se od jednoho díla k druhému, ale vykazují určité stálé aspekty. Kritérium samo o sobě nic nezaručuje, ale „určení kritéria má však přesto smysl, snažíme-li se jím uvědomit, co vlastně děláme, když posuzované dílo hodnotíme“ (s. 170). Vidíme zde snahu nikoliv po jednotném a celistvém kritériu, ale vědomí nutnosti přestoupit ke *kritériu podmiňujícímu výklad* a zdůvodnění hodnocení. Nyní je pochopitelné, že kritéria braná z filosofie nebo obecné estetiky, ať sebevíce propracovaná, pro Blažíčka nikdy nedopostihují jakost (lépe řečeno *takovost*) konkrétního díla, tedy toho, na čem se náš jedinečný prožitek zakládá.

Domnívám se, že Blažíček přichází ve své úvaze až k reflexi základního rozporu: buďto badatel využívá důkladný estetický systém a potom na umění nutně akcentuje jen jednu jeho stránku a tíhne tak k programovosti, nebo se těmto racionálním základům brání a definitivně si je nerozpracuje, potom se zase vystavuje nebezpečí, že obecné předpoklady jeho vlastního zkoumání budou mlhavá (a často přímo rozporná) jak pro něho samého, tak pro potencionálního zájemce o jeho interpretaci, což se pro vědecký a akademický diskurs, ve kterém se drtivá většina interpretací pohybuje, rozhodující problém.

Při výkladu konečné neuchopitelnosti smyslu díla se Blažíček obrací ke čtenáři, kterého pojímá nejen jako recipienta, ale *spoluvůrce textu*. Význam textu vzniká z rozpornosti jeho složek a napětí mezi nimi, na základě něhož si čtenář vytváří nějakou vlastní představu, která tedy nikdy není logicky měřitelná.³⁵ Logika naší žité skutečnosti je přetvořena a interpretace v tomto novém světě, který dílo tvoří, se orientuje podle

³⁵ Zde se odkazuje na Mukařovského stať *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), jejíž detailní (jeli-kož se na ní dobře ukazuje to, že Blažíčkův přístup k literatuře koření ve strukturalismu) srovnání s přístupem Blažíčkovým uvádíme v kapitole *Literárněvědný kontext*.

pravidel, díky nimž bylo naše ustálené vnímání světa zničeno. Blažíčkova interpretace tedy zkoumá onen *záměr*, kterým byl uspořádán svět díla, jeho vnitřní intenci, kterou ovládá věci. Tedy nezkoumá *tezi* vloženou do díla zvnějšku, ale naopak *proces* tvorby tohoto světa. Pokud takový proces harmonizuje sám autor, potom vkládá do textu svou představu skutečnosti (tedy perspektivu), která je konvenční a napětí mezi světem čtenáře a díla mizí. Přitom právě v napětí a konfliktu se rodí smysl díla, v rozpornosti jednak jeho složek a jednak v rozpornosti logiky díla a čtenářova vnímání světa. Noc s Hamletem nabízí „*poetičnost toho, co je za poetické uznáváno, na co jsme si jako na poetické zvykli*“ (s. 179), a proto i brutalita a paradoxnost básně působí uhlazeně a líbivě. Harmoničnost se nám tu *dává* místo toho, aby byla námi jakožto čtenáři *vytvořena*. Holanovu báseň Blažíček odmítá právě kvůli tomu, že znemožňuje čtenáři stát se tvůrcem, vydolovat ze světa díla, který je před ním položen, řád. Noc s Hamletem oproti tomu zprostředkovává „*určité postoje, zachycované v ryze abstraktních vztazích*“ (s. 181).

Podstatou Blažíčkova kladného hodnocení literárního díla je jeho *organičnost*, nikoliv však ta, kterou dílo *dává* samo, ale ta vytvořená čtenářem; tedy kladně hodnotí dílo, jež bylo vytvořeno tak, aby čtenáře podněcovalo k úsilí tuto harmonii vytvořit a „*tam, kde text díla nevyžaduje tuto spolupráci, je organičnost málo platná, protože je to koneckonců zmíněná organičnost, harmoničnost obrazu v rysech daných přímo textem, ústící v krajním případě do kýče*“ (s. 183, zvýraznění naše).

Rudoarmějce nejlépe charakterizuje jejich uzavření do přítomnosti, jejich ulpívání na věcech. Postavy vojáků působí tak prostě kvůli tomu, že nereflktují svůj postoj k věcem, jsou k nim plně připoutaní, jsou jimi plně zaujati. V tom je vidět *epický postoj* Holanovy sbírky. Nejedná se však ono propadnutí věcem, které Blažíček tematizuje pomocí Heideggerova základního termínu *obstarávání*, tedy úpadek člověka daný jeho sebeodcizením? Vidíme, jak si vlastními otázkami interpret ztěžuje vlastní výklad. Přece člověk nachází důstojnost především plněním nějakého nadosobního ideálu, říká Blažíček a v zápětí své stanovisko upřesňuje: onen *pád do obstarávaného „světa“* je pravým opakem *noření se do věcí*. V odcizení sobě samému se totiž člověk stává věcí mezi věcmi, na které pohlíží jako na *prostředky* směřující k jeho *záměru*, jehož se stává zajatcem. Člověk se v tomto stavu neobrací k věcem, ale k jejich *užitkové hodnotě*, propadá se tedy nikoliv do věcí samotných, ale do jejich *využívání*. Holanovi ruští vojáci však svým vědomím vystupují čistě do věcí; to se pojí s jistou *rozporností* (pokud jejich jednání posuzujeme z hlediska naší logiky) – „*prošvihl pecen chleba na dvě půlky*“ x „*/pokládal/ návštěvu veřejných lázní za neslušnou*“, „*a verše miloval a čítával mi*“ x „*a jaksi rozjímavě vytrhl*

přečtenou stránku, nasypal tabák“ apod. Postavy se však tím vymykají životu zapletenému do účelovosti (dodejme: jednotné perspektivě, ze které posuzují svět) a uchovávají si plně to, co je od věcí odlišuje: „*tok, že nejsou něčím jednou provždy daným, že jsou stále otevření nejružnějším možností, že jsou svobodní*“ (s. 191). Holanovi vojáci jsou *otevření okolnímu světu*, tudíž i ve vztahu k druhým lidem jsou ovládáni vzájemnou sympatií. Je v tom *prostota a bezúčelnost*, něco, co charakterizuje termín *láska*.

Zatímco v Prvních básních pozoruje Blažíček u Holana pokus věci ve světě agresivně zkoumat, zde jako by se upnul k víře, že i v co nejméně reflektujícím postoji je možné se dobrat trvalého smyslu věcí. Dostáváme se možná ke klíčové pasáži Blažíčkových textů, neboť dosud nám nad nimi stále vyvstávala otázka: Jak je možné hledat zalíbení v tom, že se nám věci zjevují, že se ukazují jinak, než jak jsme zvyklí? To, že věci sami při recepci uměleckých děl mluví *jinak*, je nepochybné, ale proč právě v tomto procesu se skrývá hlavní smysl umění?

Od počátku sledujeme Blažíčkovu snahu odůvodnit svou důvěru k realitě. Literární text posuzuje podle toho, zda ponechává skutečnosti svébytnost, neznásilňuje jí. Neskrývá se v tomto přehnaná důvěra v realitu? Dovolíme si nyní citovat *in extenso*: „*Poznenáhlu se stupňuje nahlédnutí, že to podstatné není dostupno pouze dramaticky vypjatému podrobení si věcí (...), protože v jistém smyslu je obsaženo už ve věcech samých. Že je možné třeba nechat věci tak, jak jsou, co nejplněji se jim otevřít, a podstatný smysl se projeví jimi samými. Takový autorský postoj není nijak pasívní (...), vyžaduje totiž cosi velmi těžce dosažitelného: nechat věci tak, jak jsou, znamená nenechat je v té ustálené podobě, v nichž jsme zvyklí je pojímat, osvobodit je (či vlastně sebe) od zkreslujících a zastírajících sítě schémat, kterými jsme si je podmanili ke svým účelům*“ (s. 198). Sbírka má určitou myšlenkovou hloubku – odkud se bere, když jako opravdové umělecké dílo odporuje, aby byla postižena konkrétním smyslem?, ptá se Blažíček. Smysl je dán něčím, co stojí mimo předmětnou realitu. Nachází se v tom, v čem se člověk bytostně přesahuje. Jak to jde dohromady s tím, že člověk se má naopak obrátit k věcem?

Lidská existence setrvává v předmětnosti a je vedena svými záměry – to zapříčiňuje, že je obrácena pouze k dílčí realitě a zastírá si onen celkový horizont, zkresluje si předměty tím, že vidí pouze rysy vhodné pro vlastní sebeprosazení. Pokud se však člověk dokáže světu otevřít, otevírá se tak pravdě. Neboť v této otevřenosti se mu ukazuje jsoučno

ve svém skutečném bytí³⁶. Lidská existence se nachází ve stavu svobody. Odkryté, svobodné jsoucno je pravdivé jsoucno, neboť „*svoboda je základem vnitřní možnosti správnosti jen proto, že své vlastní bytostné určení čerpá z původnějšího bytostného určení jediné bytostně určité pravdy*“ (Heidegger 1996). Umění je jedinečné v tom, že tuto svobodu zpřítomňuje. Umění se otevírá pravdě a předává tento stav prostřednictvím zobrazování konkrétního, jedinečného (nikoliv jako filosofie pomocí abstraktních struktur).

Obraz, který umění zprostředkovává, nepovažuje Blažiček za výpověď o skutečnosti, ale spíše za samoučelné sdělení v tom smyslu, že nezprostředkovává poznání skutečnosti, nebo neposkytuje na její poznávání návod. Soudy a poznatky zůstávají na půdě díla a budují jeho vlastní svět a smysl tohoto světa. Dílo může (či přímo musí) být vztáhnuto ke skutečnosti, avšak jednotlivé dílčí myšlenky vztahovat (na rozdíl od filosofie) ke světu nelze. Zde opět nacházíme Blažičkův důraz na celostné pojetí smyslu uměleckého díla. Zaměřuje se na zkoumání *postoje* díla ke skutečnosti a zároveň na tu oblast, která realitu tvůrčím způsobem přetváří. Postoj, k němuž nás dílo vybízí musí být pojat ve své celkovosti, což jednoznačně odporuje zkoumání separátních témat nebo forem literárního díla (např. populární témata různých prací a „studií“ jako „Motiv kočky v prózách třicátých let“ apod.). Věci a jevy tohoto světa vystupují jako elementy, jako tvárný materiál,³⁷ jež je dílem přetvořen do podoby světa, který je *názorný jiným způsobem než svět námi žitý*, proto „*tvorba smyslu v uměleckém díle se uskutečňuje jakožto tvorba obrazu*“ (s. 207).³⁸ Až zde Blažiček získává argumenty pro svá předchozí tvrzení: dílo, které *pouze myslí* nedostačuje tomu, aby čtenáři dalo tu možnost zkoumat

³⁶ Teze by mohla znít absurdně za případu, že bychom si neuvědomovali, že věci *nejsou* bez lidské existence, že jejich kvalita jejich bytí je na člověku přímo závislá, tudíž pokud se nám ukazují cele, jsou pravdivé a zároveň se jimi otevíráme ku pravdě.

³⁷ Lubomír Doležel ve své knize *Heterocosmica* mluví o esencích, které si literární dílo bere z našeho aktuálního světa. Zvláště v poznámce č. 73 na s. 239 uvádí Blažiček takové pojetí těchto *elementů/esencí*, které s dnešní progresivní teorií fikčních světů souzní. Svět díla je zcela soběstačný, má svou vlastní logiku, podle níž jsou elementy uspořádány. Soběstačnost světa literárního díla vede Blažiček k radikální myšlence, že „*umělecké dílo k pochopení nutnému pro plný umělecký zážitek, žádnou obeznámenost s literárním kontextem (který tu ovšem také je a jehož znalost je nutná pro literární bádání) nepotřebuje, je světem pro sebe*“ (ibid.). Umělecký text je především *zážitkem* i bez znalosti kontextu, ve kterém text vznikl.

³⁸ Zde se dostáváme k jinému Blažičkovu vymezení filosofie a umění, nyní z hlediska časovosti. Filosofie se obrací k budoucnosti jakožto k prostoru utvářejícímu rozvrh světa. Umění oproti tomu zpřístupňuje svůj svět vždy *přítomnostně*, v procesu recepce, a výrazně uplatňuje moment minulosti: situovanost a náladu. Z hlediska předmětnosti potom filosofie nechává předmětnou realitu daleko za sebou, neboť se soustředí na její strukturování, tedy nepředmětné opracování, a pohybuje se v abstrakcích. Poslání umění se naopak uplatňuje v předmětnosti, v názorném předvedení světa, nikoliv jeho abstraktním zpracování. A naopak: pravda filosofie musí být ověřována předmětně (platí/neplatí ve vztahu k realitě), na umění takové soudy přikládat nelze – z jeho tvárných postupů vyrůstá zcela svébytný svět. „*Akcent filosofie je zaměřen spíše ke stadiu výslednému*“, kdežto „*v umění /je/ položen důraz na sám proces tohoto dění*“ (s. 231). Z hlediska pravdivosti potom filosofie je přímou explikací usilující o maximálně ujasnění výsledného vztahování se k celku světa, *v umění je pravda jakoby jen ve chvíli svého zrodu, ale právě proto ještě plně sama u sebe (...) nezřetězená, silnější. Proto současná filosofie obrací svůj zájem k umění. (...) Není to vlastní cesta filosofie, ale něco, co tuto cestu může orientovat, zabezpečovat jako její půdu*“ (s. 232).

novou kvalitu *obraznosti* světa, vytvořeného novými vztahy mezi věcmi. Badatel tedy může rozebírat zvláštní způsob výstavby tohoto světa, avšak nesmí zapomenout na to, že výstavba je výrazem jeho zvláštní povahy. Proto může být umění inspirací pro filosofii a filosof může zkoumat literární dílo, jelikož je to obor snažící se právě takovou *zvláštní povahu* světa zachytit.³⁹

Umělecké dílo je děním pravdy, přičemž pravda je nutně něčím nemateriálním, je vykročením ze vší předmětnosti, přičemž však pravda může být zpřítomňována pouze skrze předmětnost. Rozhodující moment je v tom, že svět díla rozhýbává ono ustrnulé vnímání předmětnosti v pohybu netradičních vzájemných vztahů díla. Musíme tudíž při interpretaci vystupovat za rovinu soudů a tvrzení, kterými dílo hodnotí jak svět náš, tak ten svůj a zabývat se postojem, ze kterého taková tvrzení vycházejí. Interpretace básně se tak stává „*interpretací charakteristického způsobu, jímž báseň uskutečňuje své poslání*“ (s. 215). Tak se liší umění od filosofie – obě oblasti hledají smysl v transcendování předmětného, avšak „*umění to činí oklikou, přitakáváním jsoucnu, vybudováním názorného světa, kdežto filosofie svým problematizujícím tázáním provádí negaci přímo*“ (s. 228). Při interpretaci uměleckého textu musíme sestupovat až k momentu, ve kterém dostává člověk možnost dávat všemu v básni smysl. Tedy zkoumat onen z hlediska logiky naší reality *nedaný smysl*, který nám dává možnost nově pohlédnout na svět daný – to podstata oné tvorby smyslu. Umění tedy skýtá šance pro náš poznávací zájem tohoto (našeho/uměleckého) světa. Pokud je tento bod, ze kterého se rodí smysl díla, dalšími slovy (tedy předmětnostmi přinášеныmi na scénu) pozitivně rozvíjen, dílo dochází té kvality, které se neurčitě říká *hloubka*. Pokud slova do tohoto bodu nemíří, nebo čtenář nedostává tu možnost postihnout nitky, které do toho bodu vedou (což je vlastně totéž), jedná se o samoučelné popisy, rozvlácnost apod.

Pravda (a tady její výsledný smysl) uměleckého díla je tedy podobně nescelitelná jako smysl samotné reality – lze v ní přebývat, ale nelze ji explikovat. To vede interpreta k pokoře před textem – „*Interpretace, která se domnívá, že jasně vyslovila to, co dílo jako by jen koktalo, a tím že pokročila dále než dílo samo, taková interpretace pochopitelně zkresluje smysl umění, neboť ho vidí v jeho poznávací hodnotě*“ (s. 218). Interpretace se pouze snaží využít šance, kterou jí dílo dává, ale nemůže dílo v jeho vlastním smyslu následovat.

³⁹ Vzpomeňme na to, co jsme říkali o přístupu Pavla Kouby. Umělecké dílo je situovanost sama, svět ontologicky zcela svéprávný a my jsme odkázáni k tomu této odlišné situovanosti naslouchat, jsme přímo „*vtahováni do světa*“. Odtud tedy Blažickovy výhrady proti zasahování do tohoto prostoru tezemi, jež sem byly přineseny autorem z jiné oblasti (pak vzniká umění jako poučení, moralistizování, politizování apod.).

„Tomanova ‚pokora před osudem‘ nebyla ani pokorou, ale ani před osudem“ (Poezie Karla Tomana)

První kapitola začíná versologickým rozbořem Tomanových veršů. Obsáhle popisuje obecnou básníkovu tendenci k nesplývavé intonaci jeho veršů, která narušuje melodičnost (jakožto signifikantní příznak Tomanovy poezie) a zároveň tuto pravidelnost narušovat (většinou inverzí, veršovým předělem, posuny intonačních center apod.). Blažíček takovým rozbořem formy ukazuje Tomanovu snahu upozornit na slovo a jeho význam, postavit ho do pozice, kdy zaujme vzhledem ke struktuře básně jinou pozici, než by čtenář očekával a význam slova se tak dostane do jiného kontextu, než je kontext běžné výpovědi. Navíc silně rozvolněná syntax tak vychází vstříc výraznému veršovému rytmu. Toman se odvrací od metafor ve prospěch toho, že *„jedno a totéž slovo se postupně rozvírá do dvou různých významových souvislostí“* (Blažíček 1995, 26). Je zajímavé, že podobným způsobem postupuje také při analýze *Osudů*, kde se zabývá důvody, proč román dějovou linií zcela destruuje odbočkami v podobě Švejkových vyprávění: dochází ke stejnému důvodu, jako v případě analýzy Tomanovy veršové nesplývavosti – narušováním obvyklé logiky věcí obohacuje autor jejich vnímání tím, že poukazuje na jiné způsoby jejich vnímání, tedy akcentuje na nich jiné obsahy, než ty, které se nám běžně dávají. Je to dobrý příklad pro to, že forma je pro Blažíčka dokladem určitého přístupu ke světu a prostředkem umožňujícím naplnění poslání uměleckého díla, tj. odkrývat bohatství významů skrytých ve věcech.

Hudebnost básní zapříčiňuje určitou náladu básně, jež spojuje zobrazené jevy v jednotu, ale Toman navíc tuto sugerovanou náladu nějak vykládá, všímá si příznačně Blažíček: *„s naznačením vnějších okolností situace explikuje určitý postoj“* (Blažíček 1995, 29), proto u něho nenacházíme čistě přírodní, ani čistě reflexivní lyriku: jedná se o věcnou poezii podloženou určitým postojem. Zároveň tento *postoj* není přímo vyložitelný, ale spíše se nám dává skrze to, jak je s věcmi v básni zacházeno, jak jsou jednotlivé roviny básně rozvíjeny. Postoj není výsledný smysl, který by byl vtištěn básni v závěru, ale je přítomný od počátku, v pravidlech zobrazování předmětností (viz také zde pozn. č. 26, kde konfrontujeme základní Blažíčkův termín se strukturalistickým *sémantickým gestem*). Tento postoj není třeba (není možné) izolovat od textu jako abstrakci a logickými vazbami určit jeho pozici v textu, neboť je to kategorie, která stojí vždy za textem a je stále

přítomna.⁴⁰ Z tohoto Blažíčkova pojetí je patrné, že *meta-fysis* básní, abstraktnější část, není ničím předem daným, není ideálem, myšlenkou, tezí, ale něčím vyplývajícím z logiky věcí, ze způsoby jejich uspořádání. „*Smyslu básně se ani zde nedobereme sledování daných slovních významů, ale proniknutím do situací, které jsou těmito významy navozeny, a to znamená proniknutím do situace celé básně, již jsou jednotlivé situace dílčími momenty*“ (s. 56). Blažíček se tedy nezabývá popisem jednotlivých motivů, jejich postavením v Tomanově poezii a jejich cestou napříč básnickovým dílem (jako to dělá např. Jankovič u svého Hrabala), ale míří k onomu postoji, znázorněného stavu světa, ze kterého ony motivy vyrůstají. Míří ke *světonázorovým předpokladům*, o němž výstižně mluví Patočka: „*jednotlivý význam nepochybně předpokládá významový celek, do něhož zapadá a který je tedy původnější, a indoevropské schema budování významu přichází jazykově v tom ohledu příliš pozdě; impersonální významové schema, které postupuje analyticky od celku k části, vycházející tak od stavu světa a nikoli od věcí ve světě, je možná původnější*“ (Patočka 1966, 34). Blažíček své interpretace neodvozuje naivně od věcí ve světě (díla), ale chce zachytit to *původnější*, co ho formuje.

Blažíček dává Tomanovu poezii do souvislosti jednak Macharovou a Gellnerovou poezií, neboť i ony se kriticky vyjadřují ke stavu společnosti a jsou ztělesněním individualistického postoje, přičemž však všichni se liší cílem, k němuž směřují: Machar k pravdě ve smyslu „pravdivého poznání skutečnosti“, Gellner k britké ironizaci sebe samého i svého okolí, Toman k oslavě života i přes utrpení, které člověk ve světě zažívá. Toman chce oslavit život v jeho bolesti a šedi, to je zásadní moment formující postoj jeho básní k realitě. Ono radostné prožívání světa, ale jaksi „světu navzdory“, ono zaměření vědomí do světa tak, že i když vidí hrůzy a nebezpečí, nebere to subjektu „dobrou náladu“ (nevím, jak se vyjádřit přilehavěji, užívat sousloví jako *víra v dobro, ve svět* nebo *neumírající naděje* je vzhledem k Dannymu, Švejkovi i Blažíčkovi velmi neobratné); „pozitivní naladění“ Blažíčka fascinovalo a snažil se analyzovat to, proč nás dílo do takového stavu vybízí. Proč i při popisu válečných hrůz můžeme zažívat *svět v jeho významové plnosti*?⁴¹ Jako by tento problém, problém *jak přitakat krutému životu*, stál v základu Blažíčkových interpretací – neubráním se dojmu spojovat to s Blažíčkovým skutečným životem, jeho fyzickým postižením.

⁴⁰ Tyto pasáže obsahující výklad termínů *postoj* a *smysl* obsahují všechny Blažíčkovy monografie, stejně tak jeho teoretické texty. Srovnej například závěrečný oddíl *Haškova Švejka*: „*Smyslem žádného... z děl není samo podstatné poznání, a tím jakési suplování filosofie. Jiným a přece obdobným způsobem jako významová hloubka může působit významové bohatství, především ukázáním množství různých situací a různých postojů*“ (Blažíček 1991, 228).

⁴¹ „*Švejk ví, že člověk si příliš nevybere, a s klidem a se zájmem se věnuje tomu, co se právě děje a čemu věnovat se je v jeho moci*“ (Blažíček 1991, 252).

Ono utrpení je vždy tělesného rázu (jak u Toman, tak Haška, tak Škvoreckého), duchovní oblast je zatlačena do pozadí. Blažíček to usouvztahuje s tím, že Tomanova poezie je poezií „soumraku model“, objektivizovaných nadosobních hodnot, které „*Toman odhodnocuje ve svém: nezalhat*“ (s. 58). Básnický subjekt se však takto explicitně nevyhraňuje (nejedná se o bohoboříčskou literaturu), ale kořen tohoto postoje vidí Blažíček v samém rozpoložení Tomanova básnického světa: „*explikovaný smysl nevytváří rozsáhlejší samostatné úseky logických soudů*“ (s. 59). Toman se kloní k *rovině životní zkušenosti* (proto se také stává předmětem Blažíčkovy monografie⁴²). Blažíček zde znovu analyzuje jazykovou formu jeho básní: je taková, že slova pouze konstatují, nechtějí přesvědčovat, zdůvodňovat, Toman se jen dívá; dále se přesouvá k pojetí časovosti v jeho básních: minulost ani budoucnost nejsou považovány za cíl (básně by potom získaly atmosféru výzvy, agitky, což je mu cizí), ale za součást *dějící se skutečnosti*. Jednotlivé motivy Blažíček rozpracovává znovu v tomto duchu (tedy ukazuje věrnost Tomanova skutečnosti): například vztah (spíše vědomí přináležitosti) k českému národu považuje interpret za Tomanovi bytostně vlastní, dokud však zůstává explikován jako touha básníka po domově, tedy přirozená součást jeho pohledu na svět, ale pokud nabyl „*podoby bezvýhradné a bezpodmínečné lásky*“, dostává do svých básně „*kýčovitou násládnost*“ (s. 87). Zde Blažíček poprvé vynáší nad Tomanovou poezií explicitní hodnocení, nemůžeme ho však považovat za tvrdá slova, jak by se na první pohled zdálo. Jak je vidět i z našeho výkladu, jsou *přirozeným vyústěním* postupného budování pevné pozice, ze které interpret bude svého názoru práv. Zároveň vidíme, jak Blažíčkovu poezii prorůstá všechny roviny interpretace, lépe řečeno interpret pozoruje Tomanův postoj ke skutečnosti v různých vrstvách básnickova díla. Tento postup nejlépe svědčí o Blažíčkově pojetí díla jako harmonické jednoty, pojetí v současné literární vědě nepříliš populární. O tom blíže v kapitole této práce Literárněvědný kontext.

Blažíček několikrát uvádí Horovu charakteristiku Toman: „fanatik skutečnosti“. V této monografii Blažíček nejdůsledněji popisuje, co rozumí pod tím, že dané dílo nám otevírá svět v jeho celku. Interpret pracuje se svými tradičními termíny *otevřenost světu* a *významové dění*, jež usouvztahuje se s pojetím *každodennosti*: Toman empirii skutečného života nechápe jako něco nicotného (vzhledem k velikosti nadosobních hodnot), ale vidí v každodennosti nevšední dění. Toman dosahuje toho, že jeho poezie

⁴² Domnívám se, že Blažíček si vybral pro rozsáhlou analýzu díla Haška, Škvoreckého, Holana a Toman nikoliv náhodou. Mohly dobře podporovat jeho teorii, že umění má ukazovat svět, ne stát ve službách ideologie nebo ideového schématu, které realitu touží svázat vlastními stanovisky. Bylo by zajímavé sledovat, jak se Blažíček střetává např. s poezií Jana Zahradníčka, nebo prózami Jana Čepa. Tuto možnost bohužel nemáme.

otvírá svět v jeho souvislostech, uvádí nás do stavu úžasu nad světem (do úžasu právě nad těmi motivy, které běžně vidáme, *proto* nám jsou skryté). Jak: zvýznamňuje na věcech jiné aspekty, než běžně vnímáme; vyvolává to dojem, že před člověkem nestojí realita složená z objektivních zákonitostí, ale ukazuje svět jako živoucí jednodu doléhající na lidské vědomí ve své prvotní podobě, nezasazena objektivací, jež by si činila nárok na ovládnutí člověka. Potom „*význam slov se nepřesunuje, jen se rozšiřuje natolik, že v sobě sice stále zahrnuje danou empirii, ale už nejen ji*“ (s. 109). U Tomanova také symboly, které by se zdály být prostředníky pro zjevení nějakého ideálu (země, vlast, národ, odmítání měšťanských hodnot), nejsou položeny jako úkoly, jichž má být dosaženo, ale jako životní základ, který jednotlivce chtít nechtít nese; tedy jako něco *předosobního*, nikoliv *nadosobního*.

Tak Toman dosahuje toho, že jeho poezie není apelativní, nýbrž ukazuje svět, *jak je*, což je pro Blažička naprosto zásadní *kvalita* literárního díla. Dojem hutnosti, kterým jeho poezie působí není zapříčiněn enumerativními výčty a synonymními řadami, ale užíváním zobecňujících pojmenování (láska, sen, země), která vstupují do takových kontextů, jež je naplňují novým významem. „*V situaci básně nitro člověka není než určitým vztahováním se k jevové skutečnosti, a určitá jevová skutečnost tu není než tím, co je odhalováno ve významové perspektivě onoho vztahování*“ (s. 135). Jazyk formuje skutečnost právě tím, že v ní zvýznamňuje pouze určité aspekty, jazyk uměleckého díla buduje svébytnou skutečnost tak, že zvýznamňuje vlastnosti jiné a dává tak věci do jiného vztahu k celkovosti světa. Literatura podává určitý *jevový popis*, který nesměruje k obecnému smyslu, ale spíše tento popis je procesem, ve kterém můžeme smysl zahlédnout. Smysl díla je vlastně to, *jak* dílo zachází se světem. Na mnoha dalších příkladech z Tomanovy poezie ukazuje, jak básník *podává fenomenologii*⁴³ jednotlivých věcí, pojmů, situací.

Blažíček si obvykle všimá u díla významových *rozporů*, z nich vyrůstá jejich výsledný smysl; jednu z hlavních charakteristik Tomanovy poezie potom vidí v tom, že se tyto rozpory (např. oslava tuláctví a volání domova; osamělost, distance a sounáležitost s někým druhým) snaží harmonizovat (a vyděluje tak básníka z generace, která začala s tradicí postoje *nonkomformismu*), tím své poezii zaručuje živost, *dojem*

⁴³ Tento velmi přiléhavý termín charakterizující samotné zaměření interpretovy pozornosti použil Blažíček jen jednou při popisu situace, ve které si Švejk telefonuje s Lukášem: „*kapitola vlastně poddává fenomenologii telefonování, pochopitelně ne výslovnou v pojmové deskripci, ale v gejzru smysluplně na sebe navazujících komických scén*“ (Blažíček 1991, 124).

bezprostřednosti prožitku.⁴⁴ Protikladnosti objevující se v díle nemohou být stírány, aniž by se to neprojevalo na vyznění díla (stalo by se tak moralizujícím, přesvědčujícím, agitujícím – tedy plnilo by tu funkci, kterou primárně umění nemá).

Blažíček se k tomuto obratu ve vnímání okolního světa vrací v každé své knize. Formuloval ho „Descartes, když rozdělil skutečnost na myslící věc, člověka, a rozprostraněnou věc vnějšku. Objektivace hmotné reality umožnila rozmach přírodních věd, jejichž technické úspěchy a vzrůstající moc utvrzovaly karteziánské pojetí skutečnosti“ (s. 110). Blažíčka zajímá to, že dané objektivace, které se postupně začaly tvářit jako prvotní zkušenost, vyrůstají přece z prvotního kontaktu člověka se světem. Tedy z bodu, do kterého nás vrací umělecké dílo. „Pohled přírodních věd je jednostrannou abstrakcí vytěženou z celku skutečně žitého, přirozeného světa“ (s. 118).

Přerušme nyní výklad o Blažíčkově interpretačním postupu a uveďme, že právě v této knize nejvíce navazuje na fenomenologii – jeho pojmy *realita*, *věčnost*, *předmětnost*, které stále užívá, zde nejdůsledněji vykládá. Pracuje s pojmem *světovost*, kterou se tradičně rozumí celek světa a souhrn všech vztahů mezi věcmi.

Fenomenologie (a domníváme se, že Blažíček pracuje ve svých interpretacích v souladu s touto teorií) *světovostí* rozumí neviditelnou a nezachytitelnou skutečnost, z níž se vynořují věci právě tak, *jak* jsou ve vztahu k tomuto celku a zároveň z perspektivy toho, kdo vnímá. Člověk a věc tvoří nezrušitelnou jednotu, věc z reality vystupuje tak, jak ji ukazuje perspektiva k ní zaujímaná. Literatura otevírá člověka světu, nechává tedy svět vystupovat v jeho plnosti – protože zvýznamňuje vztahy, které byly při vnímání světa již zapomenuty. Literární text jako by navozoval jiný princip světovosti, dával věcem vyvstanout v jiném světle (přičemž se však stále jedná o tytéž věci, které známe ze svých životů), tedy mění ono pozadí, které *nechává věci zjevovat se*. Svým důrazem na předmětnost díla a několikrát explikovanou snahu postihnout celkový postoj díla, který zaujímá ke světu, se Blažíček snaží postihovat *světovost*, nyní však již *reality díla*.⁴⁵ Na tomto místě můžeme nahlédnout Blažíčkův termín *postoj* z jiného místa: je onou realitou díla, ze které subjekt nazírá svět, postoj je tedy to, co s pojmem *realita* díla neodmyslitelně souvisí – tyto dva termíny jsou v Blažíčkově interpretaci pevně provázány.

⁴⁴ Ke stejnému závěru dochází Blažíček také ve studiích o Nezvalovi a Hrabalovi, kde to, že vedle sebe stojí vzájemně si odporující věci vyvolává dojem *životní plnosti* (viz zde na s. 23, resp. 20).

⁴⁵ „Ukazování se věci odkryjeme tím, že zkoumáme zjevující se věci se zřetelem k tomu, co je nechává zjevovat tak, jak se zjevují, a snažíme se proniknout tázajícím se rozlišováním až k tomuto základu zjevujícího se“ (Patočka 2001, 80).

Nyní je zřejmé, jak Blažíček překonal Platónovo odmítnutí umění jako pouhého předstupně pravdivého nahlédnutí, které se uskuteční ve filosofii. Dílo totiž zakládá vlastní pojetí reality a zakládá tím jeden z možných způsobů, jak vnímat svět; nejedná se tedy o předstupeň, ale zcela rovnoprávné nazírání.

Nyní dále k Blažíčkově textu: po takto konstruované argumentaci je prostor k tomu, aby Blažíček připodobnil Tomanův svět některému, který známe z dějin lidstva.⁴⁶ Shledává podobnost mezi Tomanovou poezií a tím, jak prožíval realitu antický člověk. Ten „*oslavuje svět v celé jeho rozpornosti a proměnlivosti*“ (s. 170), pozdější dualismus ducha a hmoty je mu cizí, „*antická je v jeho /Tomanově/ poezii rovnováha protikladů*“ (s. 172). Zároveň je to neiluzivní přijímání věcí a s tím pojící se schopnost zachovat harmonii v přijetí světa takového, jaký je – plný nesmiřitelných protikladů. Není to však stoicismus uzavírající se do svého nitra, ale aktivní přitakání životu v jeho původnosti – tedy v tom „jaký je“. Blažíček zde uvádí Nietzscheův motiv boha Dionýsa, boha trpění a opojení, hrůzy a slasti, života a smrti, jako ztělesnění této dvojakosti, který je rovněž symbolem „*opojné písně v bolestech zanikajícího, ale vždy znovu se rodícího života, povznášejícího posvátného řádu nekonečně se obnovujícího světa*“ (s. 177). Pokud si připomeneme, co psal o tvorbě Nezvalové a Hrabalové zpočátku šedesátých let, nabídne se nám nový pohled na koherenci celého Blažíčkova díla: jako by bůh Dionýsos, bůh věčný protikladů, protipól Apollónovy harmonie, fascinoval Blažíčka ve všech fázích jeho tvorby. Ono propojení mezi protikladností, nescelitelností reality a pocitem životní plnosti, intenzivně prožívaného života bude Blažíček fascinovat i nadále. Spolu s pokorou před realitou světa (v níž umělec pouze dává vyvstat věcem našeho světa, aniž by ho nějak násilně interpretoval).

Závěr práce věnuje Blažíček vyjádření básníkovy celkového postoje: Toman nezceluje realitu jedinou idealitou, která by naplňovala lidskou touhu po nekonečném, ale naopak přijímá *dannost* – nekonečnost se mu otevírá v konečnosti, naděje není něco, co mění realitu na soubor prostředků sloužících k dosažení nedosažitelného, ale je nedosažitelná, stále a trvale. „*Báseň, stejně jako každé jiné umělecké dílo, navozuje závazně a opakovatelně otevírání se světu; to znamená, že dělá zdánlivě nemožné: zpředmětňujícím způsobem zpřítomňuje nepředmětný svět*“ (s. 145). Báseň, i ty s neveselou náladou, nepůsobí skličujícím dojmem, ale naopak navozují pocit *duševní*

⁴⁶ Tento obvyklý postup Blažíčkovy interpretace blíže charakterizujeme v kapitole věnované *Haškovu Švejkovi*.

seberealizace, neboť čtenáře otevírají celku světa, vyvazují ho ze stavu, kdy je vleku věcí oživovaných pouze jeho utilitárním budoucnostním zaměřením.

V závěru kapitoly si dovolím malou připomínku: tato monografie jako jediná trpí svou rozsáhlostí, neboť celá řada uváděných motivů je opakováním již řečeného, interpret se často věnuje detailnímu rozboru veršů a dochází ke stejným závěrům jako u rozboru motivů jiných. Často jaksi dovyslovuje smysl jednotlivých veršů, což se mi jeví jako méně šťastná možnost, jak psát o poezii.⁴⁷ V tomanovské monografii Blažíček jako by neprodělal onen vývoj, kterým interpret sám při práci nad textem prochází (jak o tom sám mluví v rozhovoru *Text interpreta zavazuje* z roku 1996⁴⁸), ale hlavní teze měl ujasněné již dopředu. To je zdrojem zmíněného opakování a výkladu mnoha básní jednotným způsobem.⁴⁹

„To do nás buší naše přísná matka“ (Epičnost a naivita v Holečkových Naších)

„Inspirace a zaujetí pro něco – to je totéž.

Základem neřesti a inspirace je to samé – opravdové zaujetí.

Opravdové zaujetí – to je to nejdůležitější v našem životě.“

Daniil Charms

Již v předmluvě nás Blažíček seznamuje s ústředními problémy tohoto románu: „Vytyčením ideálu, burcujícího národ a snahou podat obraz národního života v jeho specifičnosti,“ Holeček „odhalil proti své vůli vzájemný rozpor obou tendencí“ (Blažíček 1992b, 7). A dále: ačkoliv obraz české vesnice je zprostředkován v *elementraní stylové podobě*, jak ji známe z eposu, zobrazoval epos život „pošetilých věcí tohoto světa“ – Holeček však přichází s nárokem absolutní Pravdy. Monumentalita Naších spočívá v prostotě a věčnosti, zde má román svou *epickou* sílu, slabší je v momentech, kdy se vypravěč staví do role *kazatele*. K eposu se román blíží právě v tom, že „*postihuje celý svět*

⁴⁷ Emil Staiger v úvodu svých *Základních pojmů poetiky* cituje sapfické sloky a podává k nim výklad: „*chtělo by se nám slyšet jasný širý klid, který rozestírá úplněk nad pevninou*“. Vzápětí reflektuje tento způsob přístupu k poezii: „*V takových pozorováních si slohová kritika libuje (...) avšak laik, prostý přítel poezie, bývá nepříjemně dotčen. Domnívá se, že se tím chce básníkovi podkládat záměr tam, kde čtenáře těší nezáměrně a kde ho každá stopa záměru rozladí*“ (Staiger 1969, 14).

⁴⁸ Viz zde citát v poznámce pod čarou č. 9 (Blažíček, 1996/2002, 337).

⁴⁹ Toto říkám proto, že si na Blažíčkovi cením toho, co výstižně pojmenoval M. Špirit – je to ona „*marnotratnost*“, s níž nakládá s „*naratologickými příležitostmi*“, jejichž deskripce by jinému badateli vystačila na celou knihu, a možná i na celou badatelskou dráhu“ ((Špirit 2002, 492).

určitého národa ve všech jeho podstatných rysech“. I zde přítomen „jediný komplexní smysl, který proniká celé do nepřehlednosti rozvětvené dílo“ (s. 10). Interpret si tedy pokládá nad dílem otázku: zní (jak můžeme čekat), zda takový smysl není jen *ilustrací předem dané teze*.

Blažíček zpočátku mezi postavami vztyčuje termín *naivita*, který potom funguje jako hraniční čára dvou rozdílných světů – postav naivních v pravém slova smyslu a těch ostatních. Naivní jsou podobní dětem, k věcem přistupují pouze s plným zájmem a i při touze si je podmanit ponechávají věcem jejich významovou plnost. Naivní vnímání je zavřeno v sobě samém a zároveň nemá možnost sebe samo jako naivní reflektovat; takové vnímání prostupuje selský svět jako všudypřítomná atmosféra. Je třeba ho odlišovat od romantického zaujetí vlastním já (které implikuje to, že člověk nahlíží sebe sama jakožto naivního, což je pravé naivitě cizí – taková je postava kněžny, která se převléká za selku apod.), *naivita* pro Blažíčka znamená zaujaté vnímání okolního světa a postava je tímto způsobem vnímání zcela prostoupena ve všech svých činech. *Naivita* tedy znamená omezenost, ale ve smyslu uznání hranic vlastního světa, věrnosti svému světu⁵⁰, člověk v takovém případě zůstává součástí přírody, má „*bytí podle vlastních zákonů, vnitřní nutnost, věčnou jednotu se sebou samým*“, cituje Blažíček Kantovu Kritiku soudnosti (s. 17). Postavy naivní v tomto smyslu slova pak lehce podléhají stoupencům vypjatého egoismu a termín se tak stává pro interpreta *nervem komplexního smyslu* Našich a hlavním hodnotícím kritériem: „*míra vzdálenosti od naivity je vlastním kritériem jejich /postav/ negativního hodnocení*“ (s. 25).

Pokud si vypravěč románu *naivitu* uvědomí, začíná vystupovat v roli společenského reformátora, na což Blažíček zvláště upozorňuje: „*kritický rozbor nedostatků dané společnosti a odhalení východiska se těžko mohou snášet s naivitou*“, tak „*naivní epika – to jde dobře dohromady*“ (s. 28). Epika kvete v dobách, kdy svět byl ještě pro své obyvatele pevným dogmatem (a zároveň byl ještě živoucím smýšlením, ne předpisem, zafixovanou entitou), člověk ještě nebyl vyčleněn ze svého světa, epika je založena na odhalení „*specifické ,oproštěné‘ situace, která je bezprostředně co nejméně určena všeobecně platnými společenskými zákony a institucemi*“ (s. 29). Svět epiky ukazuje svět tak jak je⁵¹, oproštěný od předsudků a Holeček naopak spoutává svůj svět etickým dogmatem. Blažíček poté na příkladech ukazuje, jak se tento „prohřešek proti epičnosti“ projevuje v samotných situacích románu: vede např. ke schematizaci postav,

⁵⁰ „Důsledné setrvání v mezích vlastního světa neznamená spokojenost s málem, ale stvrzení nejvyššího“ (s. 25).

⁵¹ „Epika ve vyprávěných příbězích ukazuje: takový je svět. Neargumentuje, nepřesvědčuje“ (s. 31) – toto pojetí epičnosti je přímo závislé na pojetí Staigerově, o vlivu jeho knihy na Blažíčkovo myšlení pojednáme ve zvláštní kapitole.

tzn. jsou jim přisuzovány role, které mají hrát na poli románu a zpronevěřují se tak své skutečné (životní) roli (např. ze skutečně *naivního* sedláka Kojana se stává hlasatel vypravěčových apriorních tezí).⁵² Vypravěč rovněž nedůsledný ve svém pojetí historické skutečnosti, tj. víru v budoucnost patriarchální vesnice – tomu podřizuje i osudy svých postav. Je si vědom, že sedláci oproti ne-naivním rozvracečům nemají obrany, proto např. Leopoldku zcela uměle odvádí ze scény. Tuto výtku můžeme dát do vztahu k několikrát zmiňovanému základnímu kritériu Blažíčkovy interpretace: Holeček zde není věrný skutečnosti a jejím zákonitostem, znásilňuje ji svou svévolí, sledováním vlastního cíle. Mění tak naivní skutečnost svého románu v prostředek, jímž by chtěl dosáhnout svého utilitárního cíle. Blažíček jako by chtěl říct: paradoxně se tak ke svému dílu chová stejně, jako Leopoldka k sedlákům.

Holeček naopak ducha epiky oživuje tím, že do svého románu vnáší nesourodost: venkované jsou charakterizováni jako bezprecedentní křesťané, jejich jednání však určuje to, jak se na ně dívají ostatní. V tom nachází Blažíček *rozpor*: křesťan dokáže bez pohledu druhých existovat, žije před zraky božími, avšak Holečkovy postavy jsou především tím, čím jsou ve svém jednání (a v něm se ohlížejí na to, jak budou vypadat před zraky svých sousedů). Sledujme nyní, jak Blažíček dospívá k posouzení toho, zda se jedná o dílo epické: protože „*je epika vázána na jednání postav*“ (s. 43), vrací se Holeček tímto krokem důsledně na půdu epiky a vyvazuje-li se z mentorství a z tezovitých promluv postav a ukazuje naopak postavy v jejich bytostném zájmu o vlastní existenci⁵³, kdy jsou vedeni starostí o ni (a to především ve veřejných záležitostech), tam Holeček dosahuje *mohutné epičnosti*. Text také plní základní předpoklad epiky: ukazuje jsoucna ve vztahu k člověku a zároveň v jejich samostatnosti, v Naších jsou svéprávnými bytostmi nejen zvířata, ale i věci. Právě proto nic není samoúčelným popisem, ale celá realita románu se promítá právě jen v jednání postav, neobjevují se samoúčelné popisy a lyrismus. Neexistuje žádná *obrazná rovina* skutečnosti, pouze skutečnost jediná.

Hloubkovým objasněním termínu *naivita* se celá práce také uzavírá. Blažíček zde podniká filosofický exkurz, jehož cílem je postižení jeho přesného významu. Naivitě rozumí v tom smyslu, že naivní člověk je otevřen celku světa a nechává ho na sebe

⁵² „Organičnost, nikoli mnohostrannost je opakem schematičnosti. A organickou se stává taková literární postava, která není v díle jen prostředkem k dosažení nějakého účelu, ale zároveň sama je účelem“ (s. 35).

⁵³ Hodnocení stejného typu nacházíme i v dalších monografiích o epických dílech. Interpret se soustředí na to, zda román dostává jeho nároku *ukazovat svět* v jeho vlastním smyslu bez nutnosti toho, aby byl dovysvětlován nebo modifikován passy vypravěče (anebo i přímou řečí některé z postav – něco takového můžeme vidět např. v románě Doktor Živago, kde se čtenář při rozhovorech Lary s Živagem těžko ubrání dojmu, že každá z postav na sebe uměle bere úlohu zprostředkovatele odlišného pojetí dějin, které se potom zdánlivě přirozeně spolu sváří v dialogu. K dialogu však nedochází, jedná se o vyjádření postoje románu k dějinám, z hlediska jeho vlastní logiky zcela neústrojně).

doléhat, je to tedy přesný protipól té naivity, kterou se snaží protrhnout filosofie: to je naivita, v níž je člověk uzavřen v proudu života, který je žit v ustrnulosti (tedy nedává vyvstanout světu v jeho kráse a zajímavosti). Otevřenosti světu se dá dojít tak, že přiznáme jsoucnům okolního světa statut a budeme je přijímat v jejich svébytnosti. Nikoliv uzavření se před světem do vlastního nitra, ale naopak „*otevřenost jednající tělesné existence lidem a věcem*“ (s. 97) za předpokladu, že je respektují v jejich samostatnosti. Zde Blažíček přesně definuje to, co je vlastní sedlákům (naivním, kladným postavám) Holečkově románu. A zároveň určuje onen *základní pocit* (zde vidíme Blažíčkův mnohokrát zmiňovaný důraz na neznásilňování vlastního čtenářského zážitku⁵⁴, který z díla má a který vyjádřil nepokrytě slovy „*četba Našich působí jako očištná lázeň, odhalující v naší komplikované bytosti cosi prostého a svěžího*“ (s. 93). Interpret román hodnotí jako dílo epické, protože podporují naivní náhled na realitu: ukazuje radostné zaujetí tím, co je. Pokud je věčnost chápána v jiném než tomto smyslu naivity, obrací se v utilitární přístup ke světu.

Druhým termínem, který se Blažíčkovi zdá být Holečkovým kritériem pro hodnocení postavy, je slovo *skutečnost*. Její pojetí na natolik konzistentní, že nemůže být měněna podle jednotlivých subjektivních perspektiv postav, ale naopak je sama o sobě rozhodující hranicí jejich jednání. Skutečnost má jednoznačný a pevně daný smysl, stejně tak věci v ní se vyskytující. Zároveň sedláci nejsou v Holečkově pojetí rozdvojeni v tom smyslu, že nedokáží kriticky nahlížet (transcendentovat) své bytí, ale spíše aktivně jednají (reagují na bezprostřední podněty), ale v tom naopak ne-naivní postavy převyšují: hodnota skutečnosti pro ně totiž nebyla ničím zpochybněna, proto pro ně není ztrátou obracet se na ni bez sebereflexe. Záporné postavy naopak pohlíží na okolní svět (a tedy i na druhé lidi) jako nástroje svých záměrů – jednají tedy v *rozporu* se skutečností.

Termíny *naivita* a *skutečnost* si Blažíček vypracovává půdu proto, aby vystihl, jak se ke skutečnosti vztahují sedláci a jak postavy záporné. „*Je-li zájem jednotlivců ve shodě se skutečností, tj. pravou skutečností, s celkem skutečnosti, přírodou, přicházejí krása a poezie samy sebou právě z celkových souvislostí toho, k čemu je upřen praktický zájem*“ (s. 71). Jednotlivosti této *pravé* skutečnosti jsou samy o sobě účelem, a ne prostředkem k jiným cílům (právě záporné postavy žijí *skutečností*, jež je podřízena *vnějšímu cíli*). Až na tomto místě vidíme, kam interpret rozpracování svých klíčových termínů v této monografii dovádí: právě v jejich střetu (skutečnosti a naivity) vidí

⁵⁴ Převádění čtenářského zážitku z díla do schémat vlastního racionálního pojetí tohoto díla se Blažíček brání zvláště v monografii o Osudech, viz kapitola o *Haškově Švejkovi* v této práci.

nevyspekulovaný problém, který je zdrojem dramatického napětí prózy⁵⁵. Takové rozpory nepovažuje žádoucí scelovat. Zopakujme: epika zobrazuje svět tak jak je, tedy nutně svět nepřekonatelných protikladů (znovu vidíme – jako např. ve studii o Nezvalovi, viz zde na s. 23 – onu Blažíčkovu důvěru v reálný svět a jeho zobrazování, tedy předvedení *skutečných* a nevykonstruovaných problémů jako základní hodnotící kritérium literárního díla). Epické dílo se tedy blíží *sensu communis*, určitému zobecnění a moudrosti (vyplývající právě z možnosti abstrahovat z jednotlivostí obecné), avšak musí být jeho *zdrojem*, nikoliv *prostředkem*, což se Holečkovi často nedaří (vystupuje jako agitátor určitých tezí daných právě *common sense* patriarchální vesnice).⁵⁶

Blažíček však nevytýká programově dílu to a to, ale rozpracovává koncept, na jehož základě chce dílu rozumět. Zde tak činí důsledným určením pojmu *epičnost*. Dále přechází k tomu, co je vlastní textu, který má právě před sebou – vzájemným vztahem klíčových termínů *naivita* a *skutečnost* odhaluje základní princip (svár), který tvoří svět románu. Termíny nebere z díla samotného, ale zavádí je zcela nově, pro potřeby své interpretace, užívá je jako nástroje pro postižení *výsledného smyslu*, který v díle uviděl.

Z jakého důvodu tak obsáhle popisujeme Blažíčkovy argumentační postupy? Pokoušíme se ukázat, jak Blažíček zachází s termíny, na kterých svou interpretaci staví, a sledujeme tím získat důkaz pro jeho *neapriorní* práci se slovy. Tato monografie se k tomu hodí nejlépe. Bere si určité pojmy, které již samozřejmě mají určitý *objektivizovaný*, všeobecně sdílený význam, ale přetváří ho podle vlastní zkušenosti, kterou při čtení díla zažíval. Literární věda naopak má ve zvyku pracovat s termíny jako s logickými předmět-
nostmi (tedy považuje je za neméně objektivní než je třeba židli), přechází tak k *nominalismu*, „pro který subjekt a jeho zkušenost nemají reálný dosah a obsah, nejsou jsoucnem a přístupem k jsoucnu“ (Patočka 1966, 32). Blažíček mění směr tohoto bádání a obrací se nazpět: k základu (zde čtenářskému zážitku) a termíny významem teprve naplňuje.

⁵⁵ Blažíček připomíná, že to je *skutečný* problém, který dobře známe i z našeho života, není to tedy problém vykonstruovaný intelektuálními hříčkami nebo rétorickým soubojem, ale jedná se o „objasnění trvalejšího rozporu skutečných životních zájmů jednajících postav“ (s. 83). Znovu si povšimněme onoho zdůraznění *životních zájmů* postav, to je moment, který se Blažíčkovi jeví jako nejzákladnější vlastnost lidské existence: starost o vlastní bytí a také hledání onoho *základního rozporu ve světě díla*, který je zdrojem žádoucího napětí.

⁵⁶ O obecném problému *common sense* mluví i Aristotelés, když definuje tzv. průpovědi, tedy výroky vypovídající něco obecně a „vztahují se na jednání a na to, co je k němu žádoucí a čemu je třeba vyhýbat se“ (Aristotelés 1999, 156). „Průpovědi poskytují řečem velkou pomoc předně tím, že vyhovují nedostatečnému vzdělání posluchačů. Ti totiž mají radost z toho, jestliže řečeník proslaví obecnou větu, jež se nahodile shoduje s míněním, jež oni sami mají o jednotlivé věci“ (s. 160). Vidíme tedy, že takto definovaná průpověď je tím, proti čemu Blažíček směřuje, v čem nevidí poslání prozaického díla. Je to něco, co nezapadá do organismu řeči, co z ní činí, co nevyrůstá ze samotné půdy smyslu proslavu, co poučuje čtenáře přímo a nevznáší to žádné nároky na jeho intelekt. Navíc: „Takový ráz /etický/ mají řeči, v nichž je zjevný řečníkův úmysl“ (s. 161) – tedy znovu definice, která jde přímo proti Blažíčkovu chápání umění a jeho smyslu.

Zde můžeme konkretizovat, co znamená ono *odpoutání se od pouhého slovního výrazu díla*, které požadoval Blažíček po interpretaci nad monografií F. Buriánka. Blažíček se explicitně zaměřuje na *důvody*, proč dílo působí na čtenáře takovým způsobem, tedy nepopisuje pouze to, jak dílo pracuje s jednotlivými motivy, ale důraz pokládá právě na vykročení za tuto základní analýzu: tedy ptát se, proč pohled na *naivního* člověka je pro jiného člověka oblažující. Nyní je nucen vystoupit na půdu filosofie a začít se ptát, co je pro člověka a jeho přístup ke světu podstatné. Blažíček odmítá rozdělení světa na subjektivní a objektivní a pojímá člověka jakožto bytost, která za každých okolností vystupuje ze sebe k věcem a lidem (aniž by se tak odvracela od sebe samé). Vytváří si tak základ pro tvrzení, že člověk není bytostí ze světa vydělenou, ale naopak zcela determinovaným aktuálním světem. Na to navazuje dalším tvrzením: člověk tedy přistupuje ke světu vždy *naivně*, alespoň za ideálního stavu, tedy tak, že druhé lidské bytosti pojmáme v jejich svéprávnosti a věci v jejich svébytnosti: „porozuměním pro druhé dostáváme darem významové bohatství svého vlastního života, neboť to se pro nás odkrývá jedině v lidech a věcech, s nimiž se setkáváme: ‚odvratem od sebe‘ získáváme svou životní plnost“ (Blažíček 1992b, 116). Zde získávají východiska (tedy pocit z četby Holečkova románu, vyjádřený citátem ze Šaldy „milá, poctivá a srdečná kniha! Člověk se v ní koupe jako v lázni a brouzdá jako v jarní trávě“, Šalda 1899/1951, 277) konkrétní odůvodnění⁵⁷: sedláky v románu přijímáme jako kladné postavy a jsou zdrojem estetického působení textu proto, že v něm vidíme ten pravý způsob přístupu k realitě: tedy přístup *naivní* v pravém smyslu slova. Text tak „nepředstavuje pouze jakési osvěživé vytržení z každodenní praxe, ale promítá se do ní“ (Blažíček 1992b, 117). Vidíme, že Blažíček směřoval ve svých interpretacích k analytickému projasnění výchozího pocitu, dojmu z díla, nepokoušel se tedy objektivní rozbor díla, jak jsme to viděli v u Turčányho (viz zde poznámku č. 18). A nacházíme zde také odůvodnění pro rozdílnost takového psaní o literatuře, jak ho uskutečňoval Šalda a jak Blažíček. Blažíček se prosazuje spíše střízlivým psaním, chladnou racionální úvahou: důvod hledejme právě v onom projasňování onoho výchozího pocitu z četby (kterým byl Šalda často unešen, zachvácen) jsou Blažíčkovy texty nesený tendencí zachovávat onen odstup od díla, umožňující méně

⁵⁷ Podobně můžeme charakterizovat Šaldovu studii z roku 1928 (Šalda 1928/1963): interpret zde užívá termínů, za kterými obsah můžeme spíše intuitivně tušit – z Holečkova eposu *vane vrcholný dojem řádu a klidu*, pro jeho vesničany je příznačný *poctivý a drsný rozum, smysl pro vážnost existence* apod. Šalda je mistrovsky vystihuje čtenářský dojem z díla, Blažíček rovněž, ale dělá ještě rozhodující krok za tento zážitek: analýzou hledá kořeny těchto „dojmů“ v našem vědomí. Proto Blažíčkovy texty působí oproti patetickým kritikům (Šalda, B. Fučík) chladně, zdrženlivě, věcně – rozdíl je právě v založení analytickém, přísně racionálním. Znovu však musíme připomenout, že i pro Blažíčka je čtenářský zážitek klíčový, ale slouží jako východisko, nikoliv jako cíl (domnívám se, že tak je tomu u Šaldy – přenést na čtenáře kritikův dojem z díla). Takto charakterizuje Blažíček chlad poezie raného Holana – jeho básně jsou analýzou, spíše než chrlením metafor (jako u Nezvala).

zaujaté uvažování. Podobně jako my nyní hodnotíme Blažíčkův styl, hodnotil on sám básně Holanovy jako „chladné“ kvůli tomu, že racionálně projasňují onen výchozí dojem ze světa.

Tuto Blažíčkovu monografii považujeme za příkladnou *interpretaci*. Začíná tam, kde dílo končí, pracuje s jeho výsledným smyslem (tedy celkovým postojem ke světu, ke kterému vybízí) a vyzněním (aniž by se přespříliš zabýval tvárnou analýzou jazyka nebo vyšších motivických celků) a snaží se ho postihnout na půdě vlastního porozumění tomu, co je epika, jaký je její cíl a účel. Začíná tak vlastně zcela odpočátku, nepřebírá žádné předchozí paradigma, na kterém by začal zkoumat výsledný smysl díla⁵⁸, ale vždy nově promýšlí zdánlivě nejsamozřejmější termíny literární vědy. Až na tomto místě vidíme nezbytnost Blažíčkovy spolupráce s filosofií. Obecné předpoklady rozumění nemůžeme formulovat a postihnout pomocí literární teorie a jejích termínů; pokud chce interpret postupovat takto důsledně jako Blažíček, je nutné vstoupit do oblasti filosofie, která jako základna všech teoretických věd rozpracovává nejobecnější možnosti přístupu k jakémukoliv tématu a má prostředky k tomu, aby určila vztah užívaných termínů k lidskému životu a jeho vztahování se k okolnímu světu, jinak výsledná metoda nebude nikdy důsledná a bude vyvolávat otázky, co se za termíny (právěže těmi obecnými, proto *všeobecně*, tj. vymezenými nepřesně, srozumitelnými) skrývá.

Takový postup nakonec umožní specifikovat estetickou hodnotu konkrétního díla na základě obecného vymezení lidské existence v celku světa. Zde se otevírá zásadní prostor, který by literární věda mohla obhospodařovat. Na základě vymezení nejobecnějšího postižení určitých aspektů našeho bytí ve světě ukázat, proč to které dílo působí takovým způsobem a jakou novou zkušenost naší existenci přináší. Literární věda, tato regionální disciplína mluvící pouze k literárním vědcům a postihující zákonitosti literárního vývoje odůvodňovaného nejrůznějšími přístupy, se stává vědou hovořícím o smyslu recepce konkrétního uměleckého díla v našem *ted' a tady*.

⁵⁸ Proto je také obtížné vysledovat kořeny Blažíčkovy myšlení (tedy filosofické pozadí jeho vlastních interpretačních výkonů). Při pročítání jeho děl přicházíme na to, že jeho myšlení (jak již bylo ukázáno: odpočátku velmi původní) bylo formováno různými základními filosofickými texty, ve vztahu ke *skutečnosti*, *aktuálnímu světu* především Husserlem a Patočkou; Blažíčkovými díly se stále prolíná promýšlení podstaty tří základních literárních druhů. Zde je přímo závislý na knize Emila Staigera *Základní pojmy poetiky*; pro postižení obecné podstaty uměleckého textu a obecné zákonitosti vývoje literárních druhů často cituje Hegelovu *Estetiku* a základní spisy I. Kanta. Nejsme schopni rozhodnout, nakolik Blažíček ve svých textech důsledně cituje (přínejmenším v této monografii je zřejmé, že své pojetí přímo staví na Staigerově pojetí epičnosti, přesto jsou Základní pojmy výslovně citovány jen na dvou místech).

„Kdo je Švejk, neví s určitostí nikdo“ (Haškův Švejk)

„Tihle umělci jsou všichni politicky bezcharakterní. Od Goetha po Strausse.“

Joseph Goebbels

V úvodní kapitole nazvané příznačně Čím není Haškův román se Blažíček vypořádává s ustálenými klišé hodnotící tento román jako antimilitaristický a satirický a hlavní postavu jako blázna, lenocha apod., zkrátka poukazuje na obecnou tendenci dezinterpretovat „Švejkovo neúčelové jednání jako cílevědomé usilování“ (Blažíček 1991b, 16). Blažíček předesílá, že bude chtít podat takovou interpretaci, která by nesmývala nic z původní působivosti tohoto díla: tedy poradit si s jeho bezuzdným smíchem a zájmem hlavní postavy o dění kolem bez toho, aby výsledná interpretace dílo usměrňovala, nebo omlouvala.

Svou interpretaci začíná od popisu tematiky Osudů, konkrétně státní moci a jejímu vztahu k přízemnosti. Blažíček se snaží postihnout hlavní téma románu a vidí ho ve Švejkově specifickém životním postoji, jenž je nejlépe postižitelný právě v „konfrontaci světa, k němuž Švejk patří, se světem představitelů státní moci“ (s. 31). Pozorujeme tedy, že se interpret snaží ubránit apriornímu hledisku, které by v románu předem vidělo cosi jako Švejkův předem stanovený životní postoj: např. zmíněný antimilitarismus. Naopak si všímá základního konfliktu, který je na půdě románu přítomen a který je pro jeho smysl určující a stane se mu pevným podložím pro další teze, které z něho bude vyvozovat. „Brát vážně oficiální hledisko, snažit se řídit svůj život je v Osudech projevem nejvyšší omezenosti“ (s. 36), hlavní váhu má naopak „ve své podstatě nenarušený život každodennosti“ (s. 37). Blažíček hodnotí Švejkův postoj ke světu jako apolitický, pohlcený přítomností, bez budoucnostního zaměření (postava tedy nesleduje vlastní cíle a prospěch) a pozoruje to, že Hašek takový postoj předvádí „jako samozřejmý, a víc: jako samozřejmý, a víc: jako jediný oprávněný“ (s. 46), aniž by to však znamenalo autorův osobní pohled na skutečnost, ale je to prezentováno jako skutečnost sama (to Blažíčka vede k tomu, aby dílo označil za epické – podobně jako u Holečka a Škvoreckého). Hašek tedy důsledně *ukazuje*, aniž by hodnotil.

Na toto tvrzení přímo navazuje analýzou toho, jak se v románu zachází se skutečností. Blažíček literárněhistorickým exkursem situuje vznik románu do doby, kdy se umění začalo osamostatňovat od závislosti na realitě, ale po válce se soustředilo na demaskování obecně uznávaných hodnot (vlasteneckých, náboženských ad.). Domnívá se, že do tohoto proudu se začleňuje i Haškův román tím, že v něm pozoruje „úsilí po

setření hranic mezi literaturou a mimoliterární skutečností: přejímání reálií do textu“ (s. 55). Tím odůvodňuje to, proč *Osudy* působí na čtenáře tak přirozeně, jako by se dívaly na realitu samu. Blažíček se však ve svých textech snaží poukázat na to, že imaginární realita prezentovaná jazykovým uměleckým dílem není vůči naší aktuální realitě podřazená. Jedná se o jinou realitu, která není odrazem té prvotní, ale navozuje naopak zcela jiné vnímání reality. Čtenář tedy nevnímá nápodobu jeho žité skutečnosti, ale dílo je „*výzvou k ,nápodobě*“ (s. 57) svého vlastního smyslu a perspektivy, otevírá mu tedy pohled jiným směrem; čtenář je nucen k tomu, aby vše v díle vnímal jako reálné. Blažíček tedy počítá s tou podobou reality, jak jí prezentuje fenomenologie: z věcí nahlížíme pouze jejich část a změnou pohledu můžeme nahlédnout věc jinak, vidět ji v jiném vztahu k věcem ostatním – právě na to aspiruje umění.⁵⁹ To dává Blažíčkovi možnost spojovat umělecké dílo s tímto světem – v tom spočívá jeho zdánlivě dvojjaký vztah k literárnímu dílu: na jedné straně dílo tvoří svojí vlastní realitu a její svébytný smysl, avšak vlastní poslání díla spočívá v tom, že ovlivňuje náš postoj k žité skutečnosti. Pro objasnění tohoto názoru popisuje, jak *Osudy* zacházejí s reáliemi a ukazuje, že román s nimi (i přesto, že si je explicitně vypůjčuje z dané historické situace) zachází po svém a autor jejich zařazením do románu v nich odkrývá něco, co bylo v realitě skryto (např. *komičnost* arcibiskupových přání vojákům). Blažíček obecně neplýtvá energií na to, aby zjišťoval původ reálií, ale zabývá se jimi z hlediska toho, jak s nimi román zachází, tzn. jak je zapojuje do své *tvorby smyslu*. Domníváme se, že Blažíčkovy texty jsou příkladem imanentní interpretace – pokouší tedy ukazovat, jak např. reálie (nebo vliv, který byl prokazatelně převzat zvnějšku) přetváří dílo „v sebe“, tzn. jak s ním pracuje podle vlastní logiky. V tom stojí stranou od většinového proudu literární vědy, která se dílo pokouší včlenit o tradičních kategorií (sfér vlivu kanonických textů, skupinových programů, generací ad.).

Tento přístup dokáže dát interpretovi sílu, aby odmítl některé sofistikované interpretace (konkrétně Kosíkovy a Bělohradského), které vidí podstatu románu v odmítnutí možnosti redukovat člověka na jednotku systému; vidí Švejka jako rezistenci vůči zracionalizovanému systému, jež je produktem novodobé racionalizace znásilňující žitou skutečnost. Proč: pro Blažíčka je typické, že si nevybírám pro svou interpretaci určitý typ scén, ale často právě postupuje naopak – vybírá si buďto maličkosti, které zdánlivě

⁵⁹ Zde připomeňme, že podobné úvahy mají zřejmě svůj základ v Šklovského termínu *ozvláštnění*, což je moc, kterou vládne umění a vytrhuje tak věci z neviditelnosti, upadlosti: „*Tak se propadá život, měně se v nicotu. Automatizace požírá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války*“ (Šklovskij 2003, 13). Šklovskij svou knihou udělal ve vědě o literatuře revoluci a mnoho stěžejních podnětů zde popsaných na sebe strhává pozornost stále. „*Aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, proto, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda ,ozvláštnění’ věcí a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání*“ (s. 14, zvýraznění naše).

s vlastním „sdělením“ nebo syžetem díla nemají co do činění, anebo jednotlivé situace, které se vzpírají interpretově pojetí. Švejka militarismus a manipulace „nezajímá“, tvrdí interpret. Jako by Blažíček připomínal, že se chce zabývat přímo tím, co říká samotné dílo, nikoliv druhotné konstrukce, které jsou produktem samotného interpreta.⁶⁰ Setrvává přímo u toho, co se v románu děje a dlouho je pouhým posluchačem, snažícím se ne deformovat své vnímání textu nějakým vnějším abstraktním schématem, jímž se interpret dopouští oné „objektivace“, o které Blažíček často mluví: tedy začíná s dílem zacházet jako s předmětem sloužícím vlastnímu účelu toho, kdo interpretuje.

Oproti Kosíkově interpretaci vidíme opačný proces: interpret svými stálými poukazy na svébytnost uměleckého díla se obrací přímo k modu nové *světovosti* (kterou zakládá literární dílo a na jejíž půdě se nám vše jeví – „*skutečnost jakýchkoliv bytostí či věcí je tím, čím jsou ve vztahu k jiným bytostem a věcem v konkrétních situacích*“, s. 91). Právě pokud do ní přesouváme své vědomí, dostávají se věci do jiného vztahu (tedy vidíme je v jiném světle) a oživuje to vztah člověka k nim – což je podle Blažíčka vlastní poslání umění. Pokud se interpret zaměřuje na postižení uspořádání této světovosti (nového *Lebenswelt*, jiného *In-der-Welt-Sein*), brání mu v tom, aby do ní vkládal něco vnějšího, co by tuto fikční realitu se zcela svébytným smyslem „dekonstruovalo“ podle svého vlastního klíče. Švejk svým vyprávěním *realizuje jinou možnost téhož*, což jsou tvrzení, která neinterpretují dílo interpretovým klíčem (přišedším k dílu zvenčí), ale vlastní logikou díla.

Všimněme si, že na stranách 66-136 (kapitoly Situace, Odbočování a Možnosti) zůstává Blažíček u popisu jednotlivých zobrazovaných situací a ptá se, proč jsou s takovou detailností rozvíjeny, když povětšinou nerozvíjí hlavní děj. Vysvětluje to tím, že „*smysl epických děl není mnohoznačný, ale mnohostranný*“ (s. 77), dílo epické tedy ukazuje, jak se věci mají, ale nepřesvědčuje. Přesvědčující dílo naopak svazuje čtenáře v jeho *možnostech* – a Blažíček napříč svými díly snad nic nepřipomíná více než to, že umělecké dílo je pro člověka médiem otevírajícím ho jeho nevyužitým a jinak nespátřitelným životním možnostem. Právě tyto možnosti ukazuje Švejk vyprávěním svých „nelogických“ historek: novým příběhem dává vyvstat základní situaci v jiném světle, zvýznamňuje na ní jiné obsahy, než které jsme zvyklí vnímat při prvním pohledu. Zde vidí Blažíček smysl jeho odbočování – parataktické zřetězování samostatných zobrazovaných situací vede k tomu, že

⁶⁰ Toho, že Švejk nás především baví, si všímá i M. Jankovič (Jankovič 1991): „*Švejkovy historky nebyly přece napsány a nejsou čteny nebo poslouchány jen jako zesměšňující přízemní pendant k velké historii, nýbrž baví nás také tak, jak jsou samy o sobě*“ (s. 48) a ostře se tak vyhrazuje proti stanovisku Sylvie Richterové, která Švejka vidí jako ztělesnění apokalypsy moderní doby. Švejkovu lhostejnost k dějinám nevidí Jankovič v negaci politiky a vyšších ideálů, ale v jiné *možnosti*, kde hledat smysl života.

čtenář začne vnímat bohatší skutečnost; vidí ty významové souvislosti, které mu zůstaly skryty. Popisem formy si tedy interpret jen připravuje půdu pro vyřčení toho, o co mu v interpretaci jde: o postižení svébytného smyslu fikčního světa, který vnímáme v procesu čtení. Zdůrazňujeme, že popis formy vždy Blažíček orientuje tak, aby bylo patrné, proč jsou právě takové formální postupy vypravěčem voleny: tedy způsob, jímž autor seznamuje čtenáře s informacemi, vyrůstá právě z verbálně neuchopitelného smyslu, který román⁶¹ tvoří. Podobně popisuje Blažíček i Haškovu práci s jazykem: „*Hašek dokázal množstvím způsobů využít toho, že se jazyk ve své faktické podobě stává jakýmsi ztuhlým koncentrátem situované jednostrannosti*“ (s. 175), může tedy neadekvátním užitím „*jazykového výrazu odhalit a zesměšnit stereotyp životní*“ (s. 178). Užívání jazyka tedy analyzuje podle toho, jak proměňuje náhled na realitu v románu (tj. odkrývá prázdná konvenční klišé vyzdvižením jiné stránky významu daných slov nebo vět).⁶² Takové analytické pokusy dovádí potom do explicitního pojmenování Švejkova životního postoje: je realitou plně zaujat právě proto, že v ní dokáže spatřovat více, než se mu na první pohled dává (a zároveň mu to nedovoluje pojmát lidi a věci kolem sebe jako prostředky pro dosažení svých cílů, tj. chápe je v jejich svébytnosti); dále jeho spokojenost a klid je výrazem „*věcně zaujatého pozorovatele, který tkví v přítomnosti v bdělém odstupu od toho, co se v ní děje*“ (s. 210). V citátu je také obsažena informace o *odstupu*, který podle Blažíček je nutný pro roli *pozorovatele dění* (stejného postoje si všímal i u Dannyho).

V haškovské monografii je nejlépe patrné, jak si Blažíček proces interpretace znepříjemňuje tím, že si sám klade otázky, které jdou proti postupu jeho výkladu. Poslední stranu námi označeného oddílu zakončuje upozorněním, že Švejk vypráví „*nejrůznější lidské trampoty*“ (důvod jejich přítomnosti právě interpret již vysvětlil), ale „*kupodivu to zde neznamená, že běh světa je třeba hodnotit záporně*“ (s. 136). Zároveň můžeme dobře pozorovat, v jakém pořádku Blažíček svou monografii píše: od základní roviny (zjištění, co Hašek zobrazuje), se přesouvá k pátrání po tom, *jak* jsou jednotlivé příběhy podávány a nakonec také *proč* jsou tak podávány (tedy jaký chtějí zaujmout postoj ke světu).

Podobně jako nad Holečkovým eposem, tak i zde začíná pracovat s klíčovými termíny (zde se jedná o *humor* a *komičnost*), avšak nikoliv tak, aby jimi přímo začal označovat význam literárního díla, ale převážnou část své analýzy věnuje termínům samým. Je to zvláštní postup: jako by prostřednictvím rozboru obsahu samotných termínů interpre-

⁶¹ Toto slovo není ani v 1., ani ve 4. pádě, naznačujeme tím, že se jedná mezi románem a smyslem o oboustranný proces.

⁶² Stejně uvažoval i v monografii o Zbaběleích: „*jazyk, jakým se opravdu mluví, dialogy, jaké se opravdu vedou, myšlenky, jaké lidi opravdu napadají*“ (Blažíček 1992, 48).

toval samotné dílo. Nikoliv: *Osudy jsou komické, protože...*, ale *Termínem komičnost rozumíme toto, proto ho uplatňujeme na samotné dílo*.

Blažíček termín *komičnost* vidí v sepjetí s hloubkovou strukturou románu – komika znamená rozpor v základní situaci, něco nepatřičného běžnému smyslu té situace. Proto má potenciál stát se základním vypravěčovým prostředkem pro nabourávání zkonvencionalizovaného vidění světa, protože v ní je obsaženo ono *ale*, které Švejk svým povídáním stále zpřítomňuje.⁶³ Blažíček se snažil v interpretovaných dílech ukazovat, zda dopřávají zobrazovaným věcem možnost mluvit, nebo je naopak znásilňují. Protože Švejkovo počínání nepovažuje za vtipkování (které má účel v tom někoho rozesmát), ale nabízení alternativy, jiné možnosti jediné logice dané situace, považuje *Osudy* za ryzí epické dílo: zobrazují svět, tak jak jest, tzn. v mnohosti jeho (i nerealizovaných) možností.⁶⁴ Ony zdánlivě neadekvátní možnosti nabízené Švejkem logice vážných situací, které román zdůrazňuje, jsou příčinou toho, že dílo je pro nás jednoduše – *zajímavé*. Další příspěvek k tomu, že Blažíčkovy termíny v jeho interpretaci nejsou užívány bezpředsudečně, naivně (nyní v tom špatném slova smyslu), ale stojí za nimi argumentace vymezující jejich přesný smysl. Můžeme s nadsázkou říci, že na poli českého myšlení o literatuře se Blažíček zvláštním způsobem vyznamenal: postavil svůj kritický výkon na adekvátním užitím slova, jež bylo jednou provždy popraveno panem FXŠ.

O intepretově hledání *rozporu* v díle jsme hovořili již výše, zde se termín *komika* pro jeho vymezení hodí: Švejk uvádí situace do nepatřičné pozice, přičemž však čtenář nedokáže zjistit, zda to myslí vážně (je to blázen), nebo si dělá legraci (je chytrák). Úkolem čtenáře není přiklonit se na jednu stranu, ale zůstat v onom *váhání*, které nám otevírá mnohost pohledů na danou situaci. Pokud jsme již s Blažíčkovými nároky na umělecké dílo seznámeni, víme, že toto jsou důvody k tomu, aby jím byly *Osudy* hodnoceny kladně. Takto vymezený termín *komičnost* dává potom Blažíčkovi možnost odmítnout interpretace Chalupeckého, Richterové a Kosíka, kteří v díle vidí hlavně děs ze světa, který ztratil víru v Boha a lidský život apod. Důsledné přihlédnutí ke čtenářskému zážitku interpretovi nedovoluje, aby taková tvrzení přijal, ale naopak zdůrazňoval, že román přece skutečnost takto nepodává: naopak ukazuje skutečnost v jejích možnostech, *tedy* logických rozpo-

⁶³ Toto pojetí komična je velmi blízké pojetí Emila Staigera, podle kterého je komično vlastně pomstou na rozumu, který se snaží být jediným stratémem lidského života a s ním v ruku v ruce jdoucí idealizace lidského bytí: „*ve smíchu vyvolaném komikou je obsažen nesmírný triumf a nezvratná pravda. Člověk si znovu uvědomuje meze své konečnosti, nyní však takovým způsobem, že nemůže než této konečnosti přitakat*“ (Staiger 1946/1969, 140).

⁶⁴ Zřetelnou inspirací Staigerovým pojetí epična se zabýváme zde na straně 77.

Podstatným rysem Haškova světa je *osobní perspektiva*, ze které se člověk nemůže vymanit a popírání tohoto stanoviska znamená pokrytectví, otroctví neosobním ideálům. To je další výrazný Blažíčkův motiv: zdůrazňování nemožnosti vyvázat se z vlastní perspektivy, nemožnosti nesledovat cíl vlastní existence. Proto Haškův román hodnotí jako důsledný, a triviální, protože Švejkova konkrétnost není výrazem prostoduchosti, ale utkvívání v jevové skutečnosti, v uchvácenosti světem, které se děje ve chvílích, kdy se nám svět rozevívá ve svých možnostech. Zároveň v této věrnosti vlastní perspektivě a nepřekračování daných mezí, které nám realita klade, vidíme bod, o který se Blažíček ve své interpretaci opírá: na něm je postaveno tvzení, podle kterého je Haškův román dílo důsledné k sobě samému – neporušuje svůj vnitřní řád a svou svébytnou logiku něčím, co by do něj bylo přidáno zvenčí a bylo tak autorovou svévolí. Při svých interpretacích jako by Blažíček mířil do *dvou cílů*: do postižení toho, proč je dílo *konzistentní* ve svém náhledu na realitu a zároveň do *rozporu* (trhliny, která nemůže být pojmově uchopena, ale do níž je čtenář strháván, aby v ní hledal smysl díla), jež je v díle nutný pro tvorbu významu (proto odmítá u spisovatelů harmonizační úsilí, zcelení rozporů jakožto zásah do vnitřní logiky díla). V této monografii tedy vidí konzistentnost Haškova románu v zachování Švejkovy distance vůči čemukoliv, co překračuje jeho životní horizont a základní rozpor v tom, že čtenář nemá možnost se dozvědět, zda je Švejk hloupý nebo naopak („*není jasné, zda vědomě ironizuje, nebo zda jeho hloupost získává nechtěné ironické vyznění*“, s. 205).

Na Blažíčkových výhradách proti výše zmíněným interpretacím tohoto románu můžeme dobře pozorovat, jak se interpret brání tomu, aby na dílo aplikoval své vlastní nápady. Samozřejmě se nevzdává toho, co je jeho vlastního přístupu k umění vlastní, ale snaží se o názorné předvedení jiného světového rozvrhu – takového, který před nás pokládá konkrétní umělecký text. Na důkaz těchto slov citujeme začátek poslední kapitoly monografie: „*Ústředním tématem Osudů je odpověď na otázku, jakým způsobem se společensky bezvýznamný občan může vyrovnat se svým podřadným postavením a vůbec se svízelemi převážně společenského charakteru. Po takové otázce ovšem není v románu ani stopy; stejně jako naprostá většina všech uměleckých děl dávají Osudy odpověď před otázkou a bez ní*“ (s. 234).

Každá Blažíčkova monografie je v něčem specifická.⁶⁵ Holanovskou můžeme číst jako prolegomena k Blažíčkovu myšlení; tomanovská rozvíjí to, jak interpret rozumí termínu *otevřenost světu* a jak k nás k jeho uskutečnění dílo vybízí; holečkovská osvětluje termíny *skutečnost*, *věcnost* a *epičnost* a vztah mezi nimi; monografie o Zbabělcích se převážně věnovala vysvětlení ono postoje, který zaujímá hlavní hrdina ke světu. V *Haškově Švejkovi* jsou myslím nejnápadnější pasáže určující historickou povahu naší doby. Její analýza potom dává interpretovi významové pozadí, na kterém může specifičnost hlavní postavy nejlépe postihnout. Nazvěme tyto exkursy *analýzou dějinného vědomí* (jelikož nevím, jak přesněji to, co Blažíček dělá, označit, vypůjčuji si termín od H.-G. Gadamera, který jím však rozumí něco jiného, jak ukazují v kapitole Literárněvědný kontext).

Určitý zlom v tom, jak člověk vnímá svět, nastal podle Blažíčka v osvícenství: duchovní útvary (umění, mravy, věda) se podle zákonů racionalismu objektivizovaly a staly se z nich normy a začaly se rozvíjet imanentně, podle své vlastní logiky. Tyto obecniny se odtrhly od praktického života (rozumíme tomu tedy života každodennosti) a začaly život znásilňovat a „*subjekt už nedokáže sledovat jejich cestu, a pokud se o to snaží, dostává se do slepé uličky, nebo přichází o svůj nejvnitřnější a nejulastnější život*“ (s. 85). Nejmarkentnější je to v nadvládě techniky a přírodních věd, které přerůstají „*v univerzální metodu manipulující praxe*“ (s. 88). Blažíček tyto samovolně bující kulturní útvary považuje za něco typicky novodobého: v osvícenství se stal racionalismus celospolečenskou určující silou a začal naprosto ovlivňovat *běžné vnímání skutečnosti*, můžeme říci tedy každodennosti, která je středem Blažíčkova zájmu.⁶⁶ Přirozené prožívání okolního světa ustoupilo zkoumání izolovaných faktů, vytržených objektivizací z bezprostředního nazírání, myšlení poté ve svých dedukcích *nedbá skutečnosti* – spíše naopak: chce si ji podrobit. Blažíček přirozeně takový život vidí jako prázdný, a protože je odtržený od věcí a od smyslu světa, upadá do monotónního toku ustáleného chodu. Tak vypadá svět znásilněný ideou, racionalismem.

Podobně Blažíčka charakterizuje i buržoazní epochu, jež je závislá na návyku určitého chodu věcí a každodennost se mění v ustavičné potvrzování daného, buržoazní prožívání světa je tedy důsledkem toho, že člověk realitu zcela ovládl, usměrňuje ji a vkládá do ní svůj řád. „*K vysvobození se z banální a nudné každodenní skutečnosti není*

⁶⁵ Toho si všímá M. Špírit v doslovu ke knize *Kritika a interpretace*: každou Blažíčkovu větší práci považuje za „*svébytně rozvržený celek, vyznačující se vlastním, zřetelně formulovaným tématem*“ (Špírit 2002, 476) a zdůrazňuje i to, že každé monografii dominuje jiné zdůvodnění čtenářského prožitku.

⁶⁶ „*Současný dějinný, to znamená epochální čas je, jak přesvědčivě ukazují filosofové, součástí vývoje započatého přinejmenším osvícenstvím*“ (Blažíček 1996/2002, 335).

třeba se z ní vymanit, stačí vymanit se z toho, co ji deformuje do její šedé, normality: její zautomatizovaná podoba je dílem našich vlastních abstrakcí“ (s. 241). Pokud interpret takto formuluje své názory na skutečnost, vytváří tak svou pozici významový celek, který se dostává do střetu s tím, jak vybízí k prožívání reality Haškův román. Výsledný smysl celé interpretace je potom tímto přístupem značně ovlivněn: interpretace ukazuje, jak jsme navyklí prožívat naši každodennost a oproti tomu to, jak nás k popření tohoto zavedeného standardu vybízí literární dílo.

Toto je další významná poloha Blažičkových textů (projevovala se rovněž v monografii o poezii Tomanově), která má kořeny v jeho názorech na roli umění v lidském životě. Zde nesmí vzniknout dojem, že Blažičkovy pasáže zabývající se tímto problémem zní moralisticky, káravě. Tak možná působí náš předchozí odstavec; abstrahujeme z mnoha míst Blažičkových prací, kde se otázkou novodobého racionalistu zaobíral, předvádíme tedy zde hotové teze, ke kterým se interpret dopracovával postupnou argumentací. Ve skutečnosti jsou psány nezaujatě, zachovávají od popisovaných jevů distanci a svůj význam nabývají v konfrontaci s celkovou interpretovou koncepcí umění, které ukazuje život zcela jinak, než je popsáno zde (obecně: nesnaží se typizovat, tedy schematizovat, ale vybízet k pocitu, že „*skutečnost je nenormální*“, s. 237, tedy nese v sobě významové bohatství, jež právě umění rozkrývá). Dále se o důvodu přítomnosti Blažičkových analýz dějinného vědomí rozšiřujeme v kapitole Literárněvědný kontext.

V těchto místech by se zřejmě dal pozorovat Patočkův vliv a fenomenologické filosofie vůbec. Vždyť celý tento směr založila touha probít se znovu k *žité* skutečnosti, která konstituuje vše ostatní, ne ji zaměňovat s realitou, jež nám je představována přírodními vědami. Fenomenologie je odpočátku (od Husserlových prací o geometrii, ve kterých se pokouší práci s objektivními tvary položit na subjektivní základ) fascinována problémem moderního člověka, který ztratil něco dosud samozřejmého: jednotný pohled na svět. Dnes je nucen žít takřka bytostně rozdělen: „*totiž ve svém přirozeně daném okolí a ve světě, který pro něj vytváří moderní přírodověda, založená na zásadě matematické zákonitosti přírodní*“, citujeme z prvního (!) odstavce Patočkovy práce *Přirozený svět jako filosofický problém* (Patočka 1936/1992, 9). Pro Blažičkovy interpretace je tento problém klíčový: zaměřuje se na odůvodnění toho, proč dílo působí oblažujícím dojmem, proč jsme k němu přitahováni a, ačkoliv to nikde přímo neříká, důvod vidí v tom, že umění, nesvazováno racionálními konstrukty, míří právě k subjektivitě a povyšuje ji nad svět hotových pravd. Umění tak zobrazuje svět ve chvíli vzniku, ve chvíli, kdy se svět jeví v té základní rovině vnímání, kdy se konstituuje význam, kdy je zření světa v údivu

odporuje vnějšímu zvěcnění (takový je Švejk se svým „*mě na pár krocích nezáleží*“, taková jsou Holečkovi sedláci, ve kterých se „*brouzdáme jako v jarní trávě*“, takový je Toman se svým „*nezalhat*“, v posledku také Danny – „*já jsem věřil jenom na tělo*“). Umění nově *konstituuje* svět, což je pro fenomenologii zcela klíčové: odpovědi na své otázky hledá právě v té rovině, na které je problém konstituován, zakládán, tedy v rovině našeho přirozeného aktuálního světa. Umění je tak prostředkem k zhlédnutí této roviny.

„Nevěřil jsem na duši, věřil jsem jen na tělo“ (Škvoreckého Zbabělci)

"Ano, tak daleko dospěla dekadence tehdy panující praxe věd a věr, že se považovalo za událost jediné to, co kdysi bylo; to stalo se moudrostí a právem a, rozumí se, i otroctvím národů. I povstal jsem v hněvu a prohlásil za událost jediné to, co jest."

Jakub Deml

Škvoreckého Zbabělci jsou poslední Blažíčkovou monografií, jedinou porevoluční. Blažíčkova argumentace se podobá tomu, co jsme analyzovali např. v monografiích o Naších nebo o Švejkovi. Román Škvoreckého je pro interpreta dobrou možností, jak dokázat vlastní pojetí umění a světa. Pokusíme se ukázat proč.

Začíná se úvahou o rozdílu pokrytectví měšťáckého (svázaného s nadosobními cíli) a Dannyho (sledujícího pouze přízemní, ryze osobní cíle). Oba subjekty románu se realizují v tom, že se předvádí před ostatními a mají zájem především o sebe. Měšťáci však míří k sebeprosazování, které „*u nich daleko přesahuje hranice nutného předpokladu lidské existence*“ (Blažíček 1992a, 25), podřizují se totiž nějakému účelu, který nad nimi vládne. „*Patos plně oddaný nadosobní hodnotě bývá výjimkou*“ (ibid.), bývá to patos falešný a jeho průvodním znakem bývá fráze a stoupenec této nadosobní ideje má pocit, že je středem světa, ze kterého bude soudit své okolí. Danny nemůže být patetický, protože se soustředí pouze na tu věc, o kterou mu jde. Nakonec tento rozpor vychází najevo v nejvýznamnějším kontrastu, kdy „*měšťáci, revolucionáři ve skutečnosti bojují proti těm, kteří chtějí bojovat proti Němcům*“ (s. 60). Znovu vidíme tu polohu, kterou jsme u Blažíčka spatřili v rozboru jeho starších monografií: stejně jako Rudoarmějci, Holečkovi sedláci, voják Švejk zůstává Danny v přítomnosti a zároveň si stav okolního světa

nepřipustí⁶⁷ k tělu, zachovávají si distanci vůči pravidlům okolního světa a žijí ve svém nitru (znovu: nikoliv kvůli výdobytkům svého intelektu), ve kterém zůstávají neotřesitelní a nezranitelní. „*Doprawdy by ho mohla válka zasáhnout jedině smrtící kulkou*“, píše místě Blažíček o Švejkovi. „*Jde především právě jen o prožitek událostí, ne o jejich závažný dosah a o svůj úkol v nich. V tomto smyslu i o něm /Dannym/ lze říct, co plně platí o Švejkovi, že žije sice v dějinách, ale nedějinně*“ (ibid., zvýraznění naše).

Interpret znovu obrací svou pozornost k margináliím, které nebudují smysl textu (v tomto případě zápletku, syžet – který téměř ve Zbabělcích chybí), ale zdají se být balastem, který se přilepil na hlavní zobrazované události. *Bezvýznamné* se však jeví z *objektivního hlediska*, tedy hlediska *těch druhých*, ale ne toho, kdo popisovaný okamžik právě prožívá. Právě v řetězci řadových scén z Dannyho každodennosti se projevuje onen postoj ke skutečnosti, který román zpředměťňuje. Blažíček se tedy znovu vrací k hledání *obecného smyslu* románu, které mu zabraňuje interpretovat odděleně jednotlivé motivy děje nebo myšlenky na jeho půdě vyřčené. Znovu je pozorujeme onu snahu vše v díle zobrazené zcelit do konzistentního postoje ke skutečnosti.

Navíc vše nahlížíme pohledem hlavní postavy, která je plně pohlcena přítomností – na rozdíl od postav ze světa dospělých, kteří si přeměnili realitu na soubor prostředků k dosažení vlastních cílů. Dannyho postoj je na mnohých místech amorální: avšak to se dozvídáme jen z jeho vlastních myšlenek, které nám sděluje (považujeme to tedy spíše za projev upřímnosti), ale román má „*jazyk, jakým se opravdu mluví, dialogy, jaké se opravdu vedou, myšlenky, jaké lidi opravdu napadají*“ (s. 48) – zároveň však v konání Danny nikoho neohrožuje, nikomu neubližuje a netouží se prosadit. *Rozpor* mezi Dannyho činy a myšlenkami je příčinou toho, jak román působí: jako by pravdivě zobrazoval svět. Blažíček samozřejmě kladně oceňuje to, že se Škvorecký nepokoušel tyto rozpory ve svém románu smýt něčím, co by příběh moralizovalo, odůvodňovalo jednání a myšlení hlavní postavy jako správné. Zároveň si všímá oné distance hlavní postavy, tedy postoje, ze kterého se mu velké historické události jeví jenom jako komické příhody.⁶⁸

⁶⁷ Toto sloveso implikuje ten význam, že dané postavy se za tento postoj nějak racionálně zasadili, nebo o něj bojovali – oni ho však dosáhli jinou rozvržeností své existence vůči světu. Tu Blažíček popisuje prostřednictvím rozboru konkrétních situací z jednotlivých děl. Často cituje a detailně interpretuje jednotlivá témata, která jsou literárním dílem zobrazená (tedy dělá to, co činí vědecké texty o literatuře sterilní vůči jakémukoliv prožívání, patosu – toho, co je pro literaturu samotnou a zájem o ni bytostně vlastní), ale činí tak vždy s cílem ukázat situovanost jednotlivých postav ve světě díla, což mu umožňuje v konečných fázích jeho rozboru postihnout specifickou podobu světa stvořeného textem literárního díla.

⁶⁸ Michael Špírit v recenzi na Blažíčkovu knihu pozoruje suverenitu, s jakou interpret nepřihlédl k dosavadním interpretacím románu a podrobně ukazuje, že byly „*výsledkem úsilí pojednat prostřednictvím Škvoreckého románu problematiku, která se Zbabělců sice netýká, ale pisatel /dříve představení interpreti románu/ ji v dané chvíli pokládá za palčivou*“ (Špírit 1993, 61). Umělecké dílo „*nejdříve zatracováno a poté stejnými argumenty zachraňováno, pokaždé ve jménu společenské prospěšnosti*“ (s. 63), Blažíčkova interpretace naopak působí tak, že nabízí čtenáři zdánlivě prostý a všední smysl díla.

Poslední kapitola knihy obsahuje Blažíčkovu úvahu nad termínem *osobní zájem*. Rozumí jím ty vazby člověka na okolní svět, které stojí proti zájmům *nadosobním* (tedy zájmům institucí a zájmům ideologií). Osobní zájem vidí Blažíček jako rozhodující podnět lidského konání a není možné se domnívat, že je možné ho zcela překrýt něčím, co stojí mimo něj. Naopak: člověk hledající motivaci svého jednání jinde než osobním zájmu propadá sebeklamu, který právě Zbabělci nejlépe odkrývají. Nadosobní zájem je znovu to, o čem Blažíček jinde mluví jako o *umělém konstruktu aplikovaném na skutečnost*, a jinde o snaze *dát realitě nějaký sceľující smysl*, který jí není z její podstaty vlastní. To vše nazývá *nevěcností*, tedy něčím, co bylo člověkem zcela uměle zkonstruováno a vydáváno za vyšší pravdu. Nevěcnost je nepokora před realitou, v tomto případě neschopností postav nahlédnout skutečné motivace svého jednání. Proto Danny stojí výše než měšťáci, neboť ti se berou smrtelně vážně. Vzpomeňme zde to, co bylo obsahem interpretova termínu *osobní perspektiva* v haškovské monografii.

Stejně jako v ostatních Blažíčkových knihách se dozvídáme – řekněme to jednoduše: něco moudrého, obecně lidského, platného pro náš život; něco, co nám ukazuje náš aktuální svět z jiné pozice, než jak ho běžně vnímáme. Domnívám se, že je to Blažíčkovou důvěrou ve svébytnost světa stvořeného literárním dílem, která mu přisuzuje skutečnou výpovědní hodnotu a nezachází s ním jako s dítětem nějakého programového tvůrčího pokynu nebo výplodem bujné imaginace, ale jako se specificky přetvořenou realitou, naší realitou. Ve svých rozborech se právě soustředí na postižení těch aspektů a vztahů, které realitu přetvářejí do výsledné podoby díla, tedy na momenty, které dají realitě nabývat nových kvalit tím, že ji ukážou v jiném světle, než jsme ji zvyklí vnímat (neboli spíše nevnímat) v naší každodennosti. Potom se literární dílo ukazuje být novou zkušeností, kterou nemůžeme získat v jiném oboru lidské činnosti. Proto také interpretace literárního textu může říct něco podstatného k podstatě lidské existence a nemusí zůstávat úzce vymezeným expertstvím určeným pro pár kolegů z oboru a pár desítek studentů literatury.

Literárněvědný kontext

Jak vyplývá z toho, co bylo psáno výše, není možné Blažičkovy texty zahrnout do žádné z velkých teoretických škol, které ve dvacátém století působily. Příčinu hledíme jednak v politicko-kulturním prostředí, v němž se Blažiček celý život pohyboval a jež mu bránilo, aby „patřil“ například do názorově vyhraněné skupiny badatelů, která by systematicky rozvíjela myšlení tím směrem, který si vytyčil. Kromě 60. let zůstával stranou aktuálního vědeckého dění, především z důvodů politických, a jednak proto, že impulsy soudobé fenomenologicky orientované filosofie z francouzsky a německy mluvících oblastí u nás nebyly šířeji akceptovány a ani po roce 1989 na ně pokud vím nikdo systematicky nenavazoval (kromě Zdeňka Mathausera a nyní Martina Pokorného). Ke kterému paradigmatu (škole, proudu) se Blažiček blíží, bychom mohli částečně vykázat pomocí tradičních bipolárních schémat (autor-text, autor-čtenář, čtenář-text, historická situace vzniku díla-fikční svět díla, forma-obsah, označující-označované, umění jako ideologie-umění jako útvar neodpovídající pojmu atd.) alespoň tak, že určíme místo na škále rozepnuté mezi jednotlivými hraničními póly. Takové závěry zde není třeba rozpracovávat, jsou patrné z předchozích analýz.

Pouze přibližně můžeme soudit, že Blažiček spíše tíhl k interpretaci obsahu díla.⁶⁹ Máme právo to tvrdit alespoň potud, že uchyloval-li se k popisu formální struktury díla, viděl ji vždy na pozadí specificky utvořeného světa díla, ze kterého se tato forma rodí. Z toho důvodu se např. problémům historické poetiky téměř nevěnoval. Blažička zajímal vztah uměleckého textu (rozuměj světa textu, vytvořeného performativní funkcí jazyka) a čtenářova vědomí. Vyplývá z toho i to, že literární dílo pojímal jako nově vytvořený základ potencionálního smyslu (ne tedy jako vyjádření nějakého předem daného obsahu, ať už je tomu rozuměno jako zobrazení věcí vyskytujících se v realitě nebo vyjádření určitého názoru). Dobře to vidíme na interpretaci Haškovy práce s reáliemi, zde na str. 55.

Petr V. Zima ve své knize *Literární estetika* (německý originál *Literarische Ästhetik* je z roku 1995, č. 1998) vymezil celou literární vědu jako konflikt dvou tradic: hegelovské a kantovské. Toto rozdělení se pro charakteristiku Blažičkovy tvorby nezdá být příhodné.

⁶⁹ Ovšem s tím, že jsme si vědomi překonání bipolarity forma-obsah učením strukturalismu, v patrnosti to vede také Blažiček: všechno formální je relevantní také obsahově.

1) kantovská estetika je charakteristická „nezájmovým zalíbením“, což s Blažičkovými názory nekoresponduje, blízká by mu naopak byla pojmová nedefinovatelnost, nepřevoditelnost díla na pojem, ideu nebo jiný pojmový ekvivalent. Kant nechápe krásu jako artikulaci určitého významu. Na tuto představu navazuje formalismus, New criticism, strukturalismus, dekonstrukce a také moderní jazykověda – v základu tohoto směru uvažování totiž stojí základní dichotomie „*tvrdící, že objekt není nikdy totožný s pojmovostí subjektu, (...) jednotlivé signifikanty mohou být spojeny s různými signifikáty*“ (Zima 1998, 23). Troufám si říci, že tuto dichotomii Blažiček svým pojetím jazykového znaku obchází: výraz míří na *určitý* obsah, ale svým označováním zvýznamňuje na předmětu určité aspekty, zatímco jiné nechává zapadnout – tedy jazyk formuje naši představu o věci.

2) hegelovská linie uvažování naopak vychází z toho, že umělecká díla mají *objektivní povahu* a jsou pochopitelná, jednoznačně uchopitelná; díla vzpírající se přesné definovatelnosti jsou na základě toho považována za *nedokonalá*. Celá problematika zkoumání díla „*je zredukována na rovinu obsahu, na rovinu signifikátů*“ (Zima 1998, s. 41), což jde přímo proti Blažičkovu způsobu uvažování. Pro Hegela je však také stěžejní *dialektičnost* reality, která je překonávána v ideji. Pokud si vzpomeneme na to, jak Blažiček analyzuje literární díla jako *celek protikladů*, jako svářící se nesouměřitelnosti, jež jsou částečně překonány v určitém *postoji*, ke kterému dílo vybízí, neblíží se tím zase naopak k této linii?

Z lakonické charakteristiky tohoto příkrého dělení plyne to poučení, že Blažička není možno plně postihnout touto dichotomií. Sám Zima v kapitolách o fenomenologii pracně argumentuje, proč zařadit Jausse s Iserem na jednu, nebo druhou stranu. Nerozhoduje se ani pro jednu z nich, jelikož od Hegela si tito autoři berou onu snahu po ideální interpretaci textu (čtenář a jeho vědomí jako konečná instance zkoumání – pro text je rozhodující právě *perspektiva pozorovatele*), od Kanta potom důraz na *nepojmovost* literárního textu, neobjektivizovatelnost smyslu textu.⁷⁰ „*Fenomenologie se nezabývá podstatou předmětu, nýbrž jeho přijetím nebo percepcí*“ (s. 245). Zároveň však k dílu přistupuje tak, že zkoumá jeho *ontologii*, což „*má co do činění s podstatou nebo ideou literárního uměleckého díla všeobecně či jeho možnými obměnami*“ (!), cituje zde slova Ingardenova. Hle, co Zima říká o Ingardenovi: „*není ani kantovec, ani hegelovec, ale zaujímá – podle mého názoru – velmi originální postavení mezi pólem kantovským*

⁷⁰ Připomeňme, že tak rozdílní filosofové jako Husserl a Hegel mají společný cíl – vymezit svou koncepcí nový základ vědy.

(bez pojmu) a pólem hegelovským (smyslové vyjadřování ideje)“. Podobné stanovisko bychom mohli zaujmout i k interpretaci Blažičkové.

Nedokážeme zde přesně vykázat, nakolik byla Blažičkova metoda ovlivněná četbou Nietzscheho. Autor sám přiznává (viz zde pozn. č. 8), že byl pod jejím značným vlivem.

Omezme se pouze na tvrzení, že Nietzscheova filosofie stojí v základu *perspektivismu*, tedy konceptu, jež položil filosofické základy celému 20. století. Je v něm položen základ interpretativnímu charakteru naší zkušenosti, „*poznání (...) se stává výkonem časového a podmíněného – to znamená konečného – lidského bytí. Mnohostranná podmíněnost má přitom pro poznávání konstitutivní význam*“ (Kouba 2006, 203). Pavel Kouba ve své monografii podrobně rozpracovává vliv tohoto myšlení na dějiny filosofie. „*V souvislosti s tím se reflexe konečné zkušenosti zaměřuje na analýzu přirozeného světa, každodennosti, na běžný jazykový úzus, na sensus communis, obrací se opět ke zkoumání nemetodizovatelných typů zkušenosti*“ (ibid.). Blažičkovy úvahy o umění, které přetvářejí naši zdánlivě samozřejmou životní perspektivu, a nabízejí nám tak k reflexi jinak uskupený svět, musíme tedy vnímat na základě tohoto Nietzscheova základního motivu. Zároveň Blažičkův termín *postoj* je v tomto kontextu roven termínu *perspektiva*. Ta je nutná ke stanovení jakéhokoliv smyslu – tedy interpretova snaha vykázat v textu určitý postoj k realitě znamená hledat onen vnitřní, hlubší smysl, který konstituuje formu samotného díla. Znamená to zároveň přijmout omezenost vlastního postoje, nepovažovat svou interpretaci za jedinou možnou a platnou všeobecně, naopak je žádoucí snažit se porozumět vlastní perspektivě, ze které dílo posuzují, reflektovat tak mé vlastní interpretování reality.

Dále Nietzsche pojímal dílo jako znovuzrozený, obrozený svět, který je objektem naší fascinace. „*Umělecké dílo, pokud se objevuje bez umělce, např. jako tělo, jako organizace (pruský sbor důstojnický, řád jezuitský). Pokud je umělec jen stupněm k něčemu. Svět jako samo ze sebe se rodící dílo umělecké*“ (Nietzsche 2001, 181). Dílo je zde pojímáno jako naplňování věcí smyslem a obsahem, proto je výrazem chuti k životu; umění jako přesun a tvorba hodnot, nejen tvorba preludů. A především: „*V základní věci přisvědčují více umělcům než všem dosavadním filosofům: umělci neztratili velkou stezku života, milovali věci „tohoto světa“, - milovali své smysly. Usilovat o „popření smyslů“: to je mi nedorozuměním, nebo chorobou*“ (s. 194). Tedy umění jako hledání smyslové nemetafyzické krásy, ospravedlnění umění jako jiné možnosti interpretace, protože náš život není nic jiného než neustálá interpretace naší reality. Neboť umění „*ne-má příkrějšího protikladu než v nauce křesťanské, která jest a chce být pouze morální a*

svými absolutními měrami, na příklad již svým dogmatem o boží pravdivosti, odkazuje umění, každé umění, do říše lži, tedy je popírá, odsuzuje, zatracuje. Za takovýmto smýšlením a hodnocením, jež pokud je trochu pravé, nezbytně je namířeno proti umění, cítíl jsem odjakživa nepřátelství k životu, zuřivou a mstivou nechuť proti němu: neboť veškeren život spočívá na zdání, umění klamu, optice, nutnosti perspektivy a omylu“ (Nietzsche 1993, 6-7). Z našeho pohledu je vedlejší, co citát říká o křesťanství, důležitější je pojetí umění jako nejvlastnějšího výrazu života, který je založen na reflexi vlastní perspektivy a dogmatické zachovávání jedné optiky se ukazuje být zradou umění. Proč byl Blažíček německým filosofem inspirován, je patrné.

Strukturalismus

Inspirativní se zdá rovněž to rozdělení literární kritiky, které učinil Arne Novák ve studii *Český sloh kritický let sedmdesátých a osmdesátých* z roku 1936. Při rozboru metody uplatňované Josefem Durdíkem upozorňuje, že tento přístup vědecky estetický je nutně *dogmatický*. Jeho analytičnost staví do protikladu ke kritikám Jana Nerudy, které se vyznačují rétoričností, snahou vyjádřit dojem z díla, krasořečněním – průpravnou analýzu Durdíkova přístupu nahrazuje obrazovou zkratkou, metaforou. Do protikladu tak Novák staví přístup analytický, spoléhající na vymezení objektivních pravidel pro posuzování textů, a přístup subjektivistický, soustředící se na postižení nálady a atmosféry, kterou dílo u čtenáře (v tomto případě kritika) vyvolává. Jeden směr usiluje o důkazy, druhý o napodobení dojmu z díla. Blažíčkova pozice je přesně na rozhraní – sám několikrát počátek kritiky staví do zážitku, který interpret s dílem měl, a zároveň usiluje o racionální projasnění tohoto neurčitého pocitu a nálady *analytickým* přístupem.

Třetí kritickou osobností, kterou se Novák zabývá, je Vrchlický, „*jemuž se mezi vlastní postřeh a domácí dílo slovesné staví zpravidla literární zjev jiný, většinou cizí, spojený s předmětem studia analogií zcela volnou, ne-li vratkou*“ (Novák 1936, 155). Tím postihuje dle mého soudu nejrozšířenější proud myšlení o literárním díle, který o něm promlouvá tak, že ho srovnává s jinými uměleckými texty. Svůj význam taková kritika buduje usouvztažňováním určitých rysů díla s podobnými (či zcela odlišnými rysy) jiného díla. Říká: toto dílo, které mám před sebou, je/není podobné jinému dílu. Blažíček se oproti tomu soustředí na svébytnost jednotlivého fikčního světa a buduje svou argumentaci tak, aby mohl analyzovat jeho jedinečnost, tzn. sledovat, jakými postupy tvoří dílo svůj svět a jak nás recepcí tohoto světa přeorientovává vzhledem k našemu konvenčnímu

vztahu k realitě. Novák v závěru studie vyjadřuje svůj názor na podobu svéprávné umělecké kritiky tím, že cituje Šaldovu esej Mladé zápasy: „*vychází z dojmů, ale hledá zákon a ne-li zákon, alespoň cestu k jeho poznání*“ (s. 156), což je proces, na který Blažíček několikrát upozorňuje jako na svůj cíl.

Od strukturalismu se Blažíček odpoutal především svým tíhnutím k ontologickému rozměru věci a fenomenologickým opisem lidské existence. Podobně jako strukturalismus pojímá dílo jakožto harmonický celek, v němž vše zapadá do jednoty, kterou literární dílo nutně tvoří, odmítal tedy fragmentárnost a dezantropomorfizovaný text rétorických figur (jak se dívá na text dekonstrukce), ale viděl ho jako celistvou, fungující entitu. Poměrně výrazné je u Blažíčka pojetí seberefrenčnosti, tedy přesvědčení, že jednotlivé složky díla dostávají svůj význam pouze ve vztahu k ostatním složkám díla, odmítal tedy mimetickou referecialitu pracující s tím, že dílo nějak odkazuje na tento svět (je tu velké ALE spočívající v tom, že dílo může zásadně proměňovat vztah ke světu; tím jsme se podrobně na mnoha místech zabývali výše). Tak pracuje s uměním i strukturalismus (objasnění vzájemného vztahu jednotlivých složek díla je jeho hlavním úkolem), avšak Blažíček se snažil ukázat charakter (přesněji ontologii) svébytné reality uměleckého díla a jejího vnitřního smyslu. Určitým způsobem se tak zařadil do druhé generace českého strukturalismu, která převážně navázala na Mukařovského termín *sémantické gesto* a jeho úvahy o *otevřeném smyslu textu*, avšak natolik svébytně (především svým pojetím literárního díla jako ontologicky svéprávné reality), že v tradičních výčtech jmen této generace nebývá uváděn (na rozdíl od Jankoviče, Levého, Chvatíka, Doležela, Červenky, Pešata ad.).

Při pročitání Mukařovského stati *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936)⁷¹ si uvědomíme, jak hluboce byl strukturalistickým přístupem Blažíček ovlivněn. Estetická hodnota je Mukařovským pojímána jako soubor určitých norem nacházejících se v kolektivním vědomí. Pro úvahy o Blažíčkovi je důležité Mukařovského zjištění, že „*estetično není ani samo reální vlastností věcí, ani není jednoznačně vázáno k některým jejich vlastnostem*“ (Mukařovský 1936/1966, 24), to zároveň však upomíná na společenskou determinovanost toho, co je považováno za estetické a co nikoliv – strukturalismus tady pracuje s pojmem spíše z hlediska společenského (důraz na normu), fenomenologie z hlediska osobního, individuálního. Dále Mukařovský charakterizuje

⁷¹ Z Mukařovského studií vybíráme právě tuto, neboť patří již do druhé fáze klasického období pražského strukturalismu (tedy té inspirované Husserlovou fenomenologií, oproti fázi první inspirované formalismem). Toto období charakterizuje Herta Schmidová zdůrazněním pojmů *obsah a význam*, dále Robert Kalivoda Mukařovského učením o „neobsahovosti“, prázdnotě estetické funkce (Schmidová 1991, 193).

estetickou funkci jako prostředek vyzdvihující nějakou věc nebo akt v určitém pojetí (zároveň se tak dosahuje maximálního upoutání pozornosti na daný předmět), což je rovněž pojetí Blažíčkovi velmi blízké. Mukařovský se zaměřuje především na ustrojení věci, které usnadňuje to, aby byla nositelem estetické hodnoty – vidíme tedy, že výzkum předpokladů jejího vzniku byl pro Mukařovského méně důležitý než její vztah k normě (a proměnlivost této normy v čase, účelové zaměření umění, princip uměleckého díla jakožto narušování normy apod.). Blažíček směřoval spíše k předpokladům zrodu oné libosti, kterou nad dílem pociťujeme – viděl ji v tom, že naše vědomí je jinak rozvrhováno do světa, přičemž spatřujeme svět ve stavu zrodu, ve zcela nově ustanovených vztazích mezi věcmi. Zaměřoval se tedy spíše na existenciální rozměr situace spojený s recepcí umění; oproti tomu Mukařovský pracuje s estetickou hodnotou jako něčím již daným a pozoruje její fungování ve světě. To však neznamena, že je pro něj objektivní – naopak se brání pokusům vyložit estetickou hodnotu jako metafyzicky nebo antropologicky odůvodněnou, protože *„závada je ta, že umělecké dílo jako celek (...) je celou svou podstatou znak, obracející se k člověku jako členu organizovaného kolektiva, nikoli jen jako k antropologické konstantě“* (Mukařovský 1966, 44). Znaková povaha literatury ji jasně determinuje společensky, protože podstata znaku spočívá v tom, že se na jeho významu shodnou jednotlivci určitého společenství.

V práci Mukařovského pozorujeme motivy, od kterých se zdá být jen krok k základním kamenům Blažíčkova myšlení:

1) estetická hodnota převládá v díle nad ostatními a *spájí je v jednotu* a pak *„každou jednotlivou z nich vytrhuje z bezprostředního styku s příslušnou hodnotou životní, zato však uvádí celý soubor hodnot, obsažený v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe vnímajícího kolektiva“* (Mukařovský 1936/1966, 51) a zároveň *„věcný vztah /ke skutečnosti/ je zde mnohonásobný a ukazuje ke skutečnostem známým vnímátemeli, které však nejsou a nemohou býti nikterak vysloveny ani naznačeny v díle samém, protože tvoří součást vnímátemelovy intimní zkušenosti“* (s. 49). Zdá se tedy, že jsme blízko dvěma Blažíčkovým základním předpokladům: totiž že dílo ukazuje věci světa v jiném světle, a rozehrává tak jejich významové bohatství, a dále že v sobě obsahuje určitý postoj ke skutečnosti, který čtenář svým čtením přijímá. Jako by se Mukařovského pojetí estetické hodnoty blížilo onomu pólu *postoje*, který je pro Blažíčka klíčový.

2) podobně také hodnocení díla Blažíček často zakládá na tom, jak dokáže dílo rozehrávat svět v množství jeho významů, Mukařovský prakticky totéž říká v závěru své studie v odpovědi na zásadní otázku, zda má estetická hodnota platnost všeobecnou, zda

je objektivní: „nezávislá hodnota uměleckého artefaktu bude tím vyšší, čím četnější trs mimoestetických hodnot dovede k sobě artefakt upoutat a čím mohutněji dovede dynamizovat jejich vzájemný vztah“ (s. 52).

3) mnohokrát jsme rovněž narazili na Blažíčkovu snahu postihnout v díle rozpor, který je základem tvorby významu díla, Mukařovský totéž postihuje požadavkem, že jednota díla nesmí být vnímána staticky, nýbrž dynamicky a „je-li tento úkol příliš snadný, tzn. převažují-li v daném případě shody nad rozpory, je působivost díla oslabena a zaniká rychle, neboť dílo si nevynucuje vnímatelovo setrvání ani návrat; proto díla se slabými předpoklady dynamičnosti se rychle automatizují“ (s. 52).

4) Blažíček pojímal umělecké dílo z hlediska toho, jak oživuje náš vztah ke skutečnosti, a základním jeho hodnotícím kritériem je právě ne/možnost spatřit náš aktuální svět z jiného pohledu, než jak ho zakoušíme běžně. Mukařovský toto rovněž označuje za vlastní cíl umění: „dílo vypočtené na nerušenou shodu s uznanými životními hodnotami je vnímáno jako fakt sice nikoli neestetický, ale neumělecký, prostě libivý (kýč). Teprve napětím mezi mimoestetickými hodnotami díla a životními hodnotami kolektiva dodává dílu možnost působení na poměr mezi člověkem a skutečností, působení, které je nejvlastnějším úkolem umění“ (s. 53, zvýraznění naše). Souvisí to se základním nastavením druhé fáze tvorby Mukařovského, inspirované fenomenologií – interpret přisuzuje „pragmatickým hodnotám života predominance nad kognitivními hodnotami a tvorba významu, pokud jde o tvorbu a systematizaci značení, pro něj závisí na předběžném pragmatickém hodnocení“ (Schmidová 1991, 208). Mukařovský tak opouští pojetí díla jako uzavřeného systému a přiklání se spíše k tomu, že základ jeho hodnocení spočívá v normotvorném systému, který „naplňuje“ prázdnou estetickou funkci. Mukařovský tak míří rovněž do osvobozovací estetiky, pojímá umění jakožto možnost subjektu zacházet volně s kolektivistickým hodnotovým systémem, který určuje jeho životní praxi (zde je patrný obrat od hledání zdrojem „libosti“ v objektu díla do subjektu čtenáře, který je rovněž pro Blažíčka klíčový).

5) Mukařovský zahájil druhou fázi pražského strukturalismu (podle zde zmíněného dělení H. Schmidové) právě tím, že se obracel v hledání podstatného smyslu díla za jeho formu (překonání formalismu). Tehdy směřoval k formulování svého klíčového termínu *sémantické gesto*, odvrhoval „purely relativistic answer, the acceptance of a ‚whirligig of taste‘ and he appeals to some ‚anthropological core‘, some common human denominator from which the variety of aesthetic values will stand out in agreement or contrast“ (Wellek 1969, 20)!

Fenomenologie

Zdeněk Mathauser chápe fenomenologický vhléd jako upření pozornosti „na jedinečné, k němu míří příslušné operace, závorkování (trhání ovadlých lístků z okvěti), jež se dynamicky prodírají k esenciálnímu“ (Mathauser 2006, 53).

Fenomenologie má zásadní dosah pro hermeneutiku. Dynamiku svých myšlenek nezískává totiž zvenčí, vzhledem ke zkoumané věci vnějším impulsem, ale naopak se snaží o uchopení „zevnitř“. Je tedy založena na důvěře ve věci, které vystávají člověku na vědomí. Soustředí se na naslouchání, zření z odstupu (vzpomeňme, jak Blažíček posuzoval u literárních děl jejich pokoru před realitou a na jeho snahu nepozměňovat svou interpretací *takovost* samotného díla!). Mathauser upozorňuje, že „z úcty fenomenologie k mínění pochází hermeneutika důvěry, odlišená Ricoeurem od interpretací podezřivých (Nietzsche, Marx, Freud), vyhledávajících podtexty jiné (mocenský, třídní, podvědomý) než je míněno: v nich nejde o fenomenologické oddání se směru mínění, nýbrž o boční, programově nedůvěřivou reflexi míněného“ (Mathauser 2006, 53). Toto pojetí *hermeneutiky důvěry* odpovídá rovněž stylu interpretací Blažíčkových. Jeho texty jsou příkladem nedogmatického, neapriorního přístupu k literárnímu textu.

Fenomén obecně totiž není považován za jeden z aspektů *věci o sobě*, nýbrž pracuje se s ním jako s jedinou realitou, za kterou již filosofové nehledají pozadí (je tak zrušena věčná bipolarita vnitřku-vnějšku, potažmo jevu-základu, nebo dílčího smyslu-podstaty). Neexistuje již žádná pravá podstata předmětu. Pokud přijmeme to, „že *dualismus bytí a jevení* už nemá ve filosofii domovské právo“ a „jev odkazuje na celistvou sérii jevů, a nikoli na skryté reálno, jež by na sebe strhlo veškeré bytí existujícího“ (Sartre 2006, 11), můžeme bez obav světu tvořenému uměleckým textem přiznat stejnou „reálnost“ jako naši žité realitě. I v ní se totiž pohybujeme ve světě fenoménu, které se nám zjevují na základě perspektivy, s níž k realitě přistupujeme. Literární text se proto stává pro člověka zkušeností (oživuje jeho vztah ke světu), že mu přináší možnost vystoupit ze své perspektivy a přijmout jinou, avšak *stejně* „pravou“ jako je perspektiva zaujímaná k jeho aktuální realitě. Jev už totiž nepovažujeme za klam a omyl, odlesk noumenální skutečnosti (v kantovském smyslu), neexistuje pro nás již *bytí za jevem*, nýbrž jev sám je mírou všeho. Pro Husserla i Heideggera je fenomén *relativním absolutnem*. „Fenomén *zůstává relativní, protože jevit se předpokládá už svou povahou někoho, kdo se jeví...*“, zároveň pak „*tím, čím je, je absolutně, neboť se odhaluje tak, jak je (...), protože absolutně*

označuje sebe sama“ (Sartre 2006, 12). Blažíček jako interpret fenomenologií poučený se tedy může obracet k textu jako k médiu konstituujícímu svébytný smysl světa s plným vědomím. „*Jev neskrývá podstatu, nýbrž ji odhaluje: je sám podstatou. Podstata existujícího už není nějakou mohutností, skrytou v jeho hloubce, nýbrž je to viditelný zákon, podle něhož se řídí sled jevů, je to důvod řady jevů*“ (ibid.).

Zároveň v explikaci takového postoje můžeme chápat Blažíčkova tvrzení, že umění dělá člověka člověkem, člověk jeho recepcí naplňuje podstatu své vlastní existence: *subjekt* totiž implikuje možnost zaujímat k předmětu nekonečnou řadu stanovisek, *jev* se nám ale ukazuje ve své konečnosti a zároveň *požaduje*, aby byl překročen k nekonečnu, má-li být uchopen tak, jak jest (tedy jako to, co se jeví). Svět naší každodennosti je nám skryt, protože jevy se nám jeví ve své konečnosti, hotovosti – umění má tu moc naplňovat věci novým obsahem tak, že zdůrazní jiný aspekt předmětu, než se nám dává v naší žité realitě. Protože tento *aspekt* není jen určitou částí předmětu, ale v našem vnímání zachvacuje předmět celý, stává se to, že svět kolem nás *ožívá novým smyslem*. Předmětu se vrací jeho schopnost transcendence: jeho schopnost jevit se nám *jinak*, a tak oživovat náš přístup ke skutečnosti.

Blažíčkovy recenzenty poutalo interpretovo tvrzení, že „věci mluví samy“, aniž by se ho pokoušeli nějak vyložit nebo pochopit. Jeho význam můžeme pochopit, když se pokusíme ujasnit si Blažíčkova fenomenologická východiska.

Dva fenomenologií inspirovaní myslitelé měli na Blažíčkovu dílo vliv zásadní.

1) Roman Ingarden v úvodu ke knize *Umělecké dílo literární* (původní verze z 1931, č. 1989) vybízí k imanentní interpretaci díla fenomenologickým postojem, neboť „*jsme /literární vědci/ stále nakloněni k tomu, abychom přehlíželi to, co je pro ně /literární dílo/ specifické, a „převáděli“ je na něco jiného, již známého*“ (Ingarden 1989, 20) a nabádá k tomu, aby význam slov a vět díla nebyl čerpán z okolí, v němž dílo vznikalo, nebo v psychických prožitcích autora nebo čtenáře díla (jelikož pak by se nikdo neshodl na tom, kdo je Hamlet – obsah jména by se měnil v každém čtení), ale pouze v samotném rozvržení literárního díla. Ingarden ostře vystupuje proti subjektivistickému pojetí díla, jež považuje „*za podstatné a hodnotné právě to, co čtenáři vyvolává pod vlivem četby*“. Za kulturní přístup k textu naopak označuje estetický postoj, „*jistý kontemplativní vnitřní klid, ponoření se do díla samotného, které nám nedovoluje, abychom se zabývali vlastními prožitky*“ (s. 39). Blažíček se vlastním prožitkem díla zabývá důsledně, nejedná se však o subjektivní popis vlastního psychického stavu, ale o *fenomenální* uchopení způsobu, jakým dílo rozvrhuje naše vědomí.

Detailním rozbořením nejnižší roviny významu, tedy vrstvou jazykových zvukových útvarů, se Ingarden snaží dokázat, že *„zvuková vrstva řeči není pouhým prostředkem zvnějšnění literárního díla, nýbrž patří k dílu natolik, že by její nepřítomnost v díle musela vést k jeho dalekosáhlým změnám“* (Ingarden 1989, 69), čímž rozumíme obrat ke zkoumání formy díla jako něčeho, v čem se zpřítomňují hlubší významotvorné roviny díla. Naše analýzy Blažičkovy práce s materiálem tento postup vykazaly. Slovesný tvar díla je nahlížen jako konstituující prvek znázorněných předmětů. Nominální výraz je potom pojímán nejen jako to, co míří přímo k předmětu a beze zbytku ho označuje, ale jako *organicky budovaná jednotka*. Zpředmětnění je v tomto smyslu chápáno jako úhrnný výkon všech fungujících prvků výrazu. Slovní významy nejsou tedy neměnné, ale jsou složeny z mnoha složek, které jsou různě aktualizovány jazykovým systémem nebo kontextem, ve kterém se slovo vyskytuje. Blažiček při svých formálních rozbořeních díla ukazuje způsob, jak smysluplná souvislost vyššího řádu (svět textu) ovlivňuje aktualizaci slovního významu. Věta je pojímána jako součást vyššího celku, který jí plně významově určuje: *„větovorná či reprodukující operace však většinou tvoří jen relativně nesamostatnou fázi obšírnější subjektivní operace, ve které nevznikají jednotlivé izolované věty, nýbrž celé větné souvislosti, případně komplexy spolu souvisejících vět“* (s. 112).

Zde fenomenologický rozbor literárního díla nastupuje cestu k pojetí díla jako harmonické jednoty, která vznáší nároky na intencionální obsah předmětností. *„Pouze vzhledem k tomu, čím celek má být, bývá koncipován obsah, forma a dokonce i zvukový výraz jednotlivých vět“* (s. 153). Odtud tedy ten stálý zřetel k *celku díla*, který neumožňuje vyřazovat z plánu díla žádnou jeho součást (potom by totiž nutně docházelo k jeho zkreslování), který je u Blažička tak patrný. To je směřování k celkovému transcendentnímu *smyslu díla*.

Produktivní je také srovnání Blažičkova přístupu s Ingardenovým pojetím *ideje díla*. Soustředit se na ni jakožto na *jádro*, jemuž je vše ostatní jen prostředkem, znamená redukovat předmětnosti díla na služebníky této ideje. Ideou se míní *pravdivá věta, čistě racionální smysl*. Ingarden přiznává, že umělecká díla nám umožňují něco takového myslet, ale tato domnělá pravda *„má vzhledem k dílu jenom podřadný význam“* (s. 291). Dílo nám pomáhá dosáhnout jistých *metafyzických kvalit*, které nejsou v našem životě běžně přístupné. Dostává se nám jich *„něčím jako ‚milostí‘“*, kdy spatříme svět v silné atmosféře určité kvality. Realizují se v určitých situacích a není možné je *záměrně*, jen kvůli nim samotným vyvolávat. Zde dílo, z ontologického hlediska před realitou zdánlivě méněcenné, získává výhodu: předmětnosti, které na nás v aktuálním světě doléhají v plné

síle, jsou náhle nahlédnutelné z odstupu, jsou určeny pro klidnou kontemplaci – metafyzické kvality předmětností tedy spatřujeme „*aniž je současně percipujeme jako nás stísňující reality*“ (s. 296). Podle Ingardena se tedy v procesu recepcce naléhavost předmětností zmírňuje natolik, že jsou určeny pouze k požitku.

Zde si s Ingardenem dovolím nesouhlasit: zmíněním metafyzických kvalit si připravil základ pro tvrzení, že vznikají spíše specifickým vyzdvižením určitých potencialit významu, které spolu zapadají do určité jednotné kvality, jež na nás potom působí – to však nevyslovuje a zdůrazňuje naopak čtenářovo „bezpečí“, ve kterém může k znázorněným předmětnostem přistupovat. Vždyť ono „oslnění světem“, nebo jak říká Ingarden „zvláštní milost“, nastává ve chvíli, kdy vidíme svět ve zvláštní jednotě, v usouvztažněnosti všech jeho složek. Blažiček se dle mého názoru soustředil na vykázání přerodu perspektivy čtenáře a interpreta uměleckého díla a tím změny jeho zření světa, než aby zdůrazňoval distanci, ve které čtenář vzhledem k dílu zůstává. Ingarden nakonec svou argumentaci dovádí k tomu, že metafyzická kvalita vzniká za předpokladu *polyfonie*, nebo *zobrazování předmětů jako předmětů určitého typu existence* a samotný vznik metafyzické kvality usouvztažňuje se samotnou *pravdou díla*, jíž je tedy ono „vyjevování se“ metafyzické kvality v díle.

Odtud tedy pozorujeme odpor fenomenologů k hledání nějaké objektivizovatelné (v Hegelově smyslu uchopitelné) *ideje* díla, jednotné a ucelené pravdy, kterou dílo *nabízí*, a obrat k určitému modu bytí, k němuž nás *vybízí*. Pokud jsou předmětnosti díla zobrazené vzhledem k tomuto modu jako konsekventní, můžeme dílo považovat za *opravdové a pravdivé*.

Několikrát jsme se zabývali Blažičkovým termínem *rozpor* (zvláště v haškovské a tomanovské monografii), kterým se dílo vzpírá jednoznačné interpretaci a jež je základem sémantického potenciálu textu. Ingardenův termín *opalizace* rovněž vychází z vědomí, že nám dílo nenabízí harmonickou jednotu, která by nás neomylně vedla k jednotnému smyslu. Identita znázorněného předmětu se jeho protichůdnými vlastnostmi nerozbíjí, ale „*vzniká v předmětě určitý neklid, stav, kde je rovnováha zrušena*“, intencionální korelát zůstává jediný, avšak kvůli své víceznačnosti *opalizuje*. Díla tedy „*počítají s tím, že vychutnáme v ‚mihotavosti‘ a ‚opalizaci‘ se zakládající estetické momenty, a ztratila by své podivuhodné kouzlo, kdybychom je chtěli ‚vylepšit‘ třeba tím, že bychom odstranili mnohoznačnost (což se ostatně často stává u špatných překladů)*“ (s. 151), což je pojetí s Blažičkovým termínem *rozpor* takřka identické. Stejně jako pro Blažička je vnitřní smysl díla pojmově neuchopitelný, nevysvětlitelný, nezdůvodnitelný racionálními

postupy – otevírá se nám v jiném způsobu bytí než v našem světě a přitažlivý je v tom, že stále *uniká*, stále ve své rozporuplnosti *rozvrhne*.

Na těchto místech nacházíme argumenty proti kritikům z řad hermeneutických teorií, které nepočítají s jevy jako je *rozpor*, *opalizace* nebo *metafyzická hodnota*. Terry Eagleton se ptá, jak může být subjekt původcem veškerého významu, aniž by byla brána v potaz jeho sociální situace – subjekt nejenže své sociální podmínky produkuje, ale je také sám jejich produktem (a ničím jiným). Naprosto v pořádku mu připadá, když kritik do své interpretace vnáší své zájmy a předsudky – nemůže přece jinak. Fenomenologické metodě vyčítá, že „*v kritice nespátřuje vlastní konstrukce, aktivní interpretace díla (...); je spíše vnímána jako pouhá pasivní recepce textu, jako čistá transkripce jeho mentálních esencí*“ (Eagleton 2005, 87).

Domnívám se, že zde se otevírá prostor ospravedlnění agresivních vpádů do textu na úkor „naslouchání“ textu. Eagletona provokují ti, kteří pracují s *esencí* textu, s povahou samotného textu, s tím „co text znamená“ – rozhodující je „co znamená pro mě“. Označuje takové badatele za stoupence „*autoritářských režimů*“ a jejich teorie je „*neschopná racionálně ospravedlnit své hlavní hodnoty*“ (s. 98). Nedokážeme na tomto místě spor rozsoudit, ale rozhodně se přikláníme k pokornější (ačkoliv fundamentálnější) metodě fenomenologické, která zachovává vědě její vážnost a nemění ji v nezávaznou hru se slovy, které mohou nabývat libovolného významu. Fenomenologický přístup neříká jen, *jak vědět*, ale i *jak nevědět*. Blažiček příznačně nedělá to, co většina interpretací: neřekne, zda je Švejka prostáček nebo chytrák. Ale: Švejka charakterizuje nejvíce to, že se nedokážeme právoplatně rozhodnout. Ingardenův termín *opalizace významu* dokáže o podstatě literatury říci víc než marxistický důraz na sociální ukotvenost čtenáře a pisatele, ačkoliv nejsme schopni ho tak přesně explikovat jako tyto objektivní podmínky. Pro Eagletona je tak naše *vnitřní zkušenost* s literaturou neodůvodnitelná, jelikož „*taková sféra vlastně neexistuje, protože veškerá zkušenost zahrnuje jazyk a jazyk je nesmazatelně sociálním jevem*“ (Eagleton 2005, 87).

2) Blažiček ve svých textech pracuje s obecnými pojmy epičnost a lyrično, jejich význam převážně čerpá z knihy Emila Staigera *Základní pojmy poetiky* (1946, č. 1969). Již při zmínění několika klíčových motivů Staigerovy práce bude patrné, proč jeho pojetí Blažičkovi vyhovovalo.

Styl lyrický i epický spojuje v Staigerově pojetí to, že nejsou (na rozdíl od stylu dramatického) svázány žádnou apriorní ideou, která formuje jejich obsah. Lyrika je závislá na odstranění diády subjekt-objekt, tedy splývání subjektu básníka (a čtenáře) s okolním světem, nelze v ní oddělit jazyk od popisovaných jevů, neboť „*řeč uchází do*

večerní nálady, večerní nálada do řeči“ (Staiger 1946/1969, 15). Báseň představuje to, co nelze v ryzí podobě nikdy uskutečnit, a to z povahy věci (jazyka a předmětností) samé, řeč sama se rozkládá ve jménu prolínání a splývání všech souvislostí v jednotném *naladění*⁷². Epika potom svět zpřítomňuje, dává na něj náhled, podstatná je u ní perspektiva, kterou zaujímá ke světu. Objevují se v ní části samostatně (v lyrice nikoliv), názorně ukazuje svět v jeho bohatosti a nesnaží se tuto rozmanitost nijak stírat, poukazuje na svět v jeho možnostech.

Staiger se přímo obrací k momentům, kdy v nás báseň rezonuje, neboť „*písně se zřikají zdůvodnění. Musí se ho zříkat, jelikož si básník sám během vnuknutí není vědom původu*“ (s. 38) a „*kdo je naladěn lyricky, nezaujímá stanovisko. Splývá s proudem žití*“ (s. 46), epika naproti tomu vyděluje subjekt ze světa a dává mu nahlížet svět v určitém stavu, epika je stylem, v němž si uvědomujeme sebe sama, v lyrice „*vědomí sebe sama se rozplývá*“ (s. 55), epické dílo povznáší subjekt nad tok života a zaujímá tak pevný a neměnný *postoj*, epik nesugeruje čtenáři náladu, ale z odstupu *konstatuje*.

Z toho, jak Staiger charakterizuje oba mody slovesného umění, je patrné, že zdůrazňuje neideologičnost umění. Lyrika svou podstatou taková být ani nemůže a epické dílo zase ukazuje život v *neuspořádané plnosti*, tedy nedeformuje svou perspektivou realitu tak, že by její výsek podávalo jako reprezentanta celé skutečnosti, ale naopak ukazuje věci „bez cenzury“ tak, jak jsou. Prává epika (Homérova) nezná předsudek, ukazuje svět v jeho mnohostrannosti, tak obrozuje lidské vnímání světa, které je vždy svázáno určitou omezenou perspektivou. Cíl u lyriky i epiky je v nedohlednu: sama cesta k němu, tedy užívání jazyka a pozorování, je oním cílem (vzpomeňme na Blažíčkovu stálou pozornost k zdánlivě postradatelným – z hlediska celkového smyslu díla – veršů nebo scén a jejich významovou rehabilitaci, jejich zrovnoprávnění se zdánlivě nosnými pasážemi). „*Cíl je spíše záminkou k chůzi*“, říká výstižně Staiger (s. 88). Podobně jako Blažíček v *Haškově Švejkovi* specifikuje Staiger epiku jako názorem nesvázaný svět, svět ve své podstatě křehký a *nedůsledně* stavěný (Blažíček používá jen jiná slova: románový svět chápe jako svět ve stavu zrodu, tedy ještě neopracovaný lidským racionálním systémem, který je na něj bezvýhradně uplatňován).

S každým ze tří stylů spojuje Staiger jeden z modů časovosti lidské existence a princip určitého fungování světa (lyrika jako ztotožnění se s okolním světem, epika jako

⁷² V touze vykázat nedostatečnost toho pohledu na básnictví, který v něm hledá zpodobnění nějakého logického postupu, předem dané teze, podává Staiger zajímavé rozbor syntaxe jazyka, např. „*Vůči všem spojkám nejsou písně stejně citlivé. Zdá se, že nejméně příjemně působí spojky důvodové a účelové. (...) Nejpřirozenější je prostá parataxe*“ (s. 32). Je patrné, v jaké míře takové pojetí básnictví souzní s pojetím Blažíčkovým. Jeho pojem *sebeuvědomění poezie* je založen na myšlenkách, které zde u Staigera popisujeme.

ukazování jeho bohatství a drama jako explikace ideji stojící v jeho duchovních základech).

Úvahy o fenomenologii zakončíme myšlenkou, že Blažičkovo pojetí jazyka jako existenciálu formujícího naše zření skutečnosti ho jednoznačně zasazuje do generace, která si je vědoma *krize objektu*. Objekt již není něčím všeobecně přístupným a stálým, na jehož obsahu se shodnou všechny subjekty k němu přistupující – naopak se stává něčím *konstruovaným*, nikoliv něčím hotovým. Umění, jež si toto uvědomilo, přestalo vnímat povinnost zobrazovat tvary a logiku vnějšího světa, a vydalo se cestou k *osvobození vědomí*. Filosofie potom pracuje s jazykem jako médiem schopným konstruovat objekty v našem vnímání tak, že zobrazuje určitou stránku objektu, ke kterému se zaměřuje. „*Fenomenologie vytrhuje předmětnost jako takovou z kontextu samozřejmé teze existence světa, aby ukázala půdu její intersubjektivní konstituce*“ (Petříček 1996, 110, zvýraznění naše). Pro Blažička je toto zaměření rozhodující, zkoumá předmětnosti představované dílem v jejich svébytnosti, nezávislosti na realitě, protože i realita je *konstruována* (ačkoliv se tak „netváří“, za obvyklých podmínek ji tak nejsme schopni nahlédnout), není to něco, co je dáno samo o sobě. Literární dílo potom není něčím, co aktuální svět plaguje, ale je to přímý výraz lidské *reality*. Zde jsou tedy kořeny toho, proč je fenomenologická filosofie dobře využitelná pro potřeby popisu uměleckého díla. Zároveň zde máme oprávnění Blažičkova přístupu k slovesné formě díla: zkoumá ji jako by byla výrazem určitého vnitřního smyslu, který ji formuje, hledá v každé části díla odlesk zákona, jenž svět díla *konstituuje*. „*Výkonem racionality je především eliminace všeho, co ji přesahuje*“ (Petříček 1996, 110), umění jde potom proti takto redukovanému světu, který vnímáme v jeho racionálním uchopení, a tak ho obohacuje. Umění je rozhodným překročením této *eliminace*, umění *imaginuje*. „*Člověk je bytost, která imaginuje, a dokonce i jeho rozum je pouze jednou z forem tohoto ustavičného imaginování. Imaginovat v podstatě znamená: vycházet mimo sebe, vrhat se před sebe, překračovat sebe sama*“, cituje v těchto místech Petříček slova Husserlova.

Hermeneutika

Hermeneutika, odvozujíc svůj název od boha Herma, posla olympských božstev vykládajícího smysl božích příkazů, je nauka o rozumění. „Smysl a rozumění jsou

klíčovými slovy hermeneutiky s její ctí žádostí vyložit text – zvláště psaný, tj. opuštěný autorem, pozůstavěný bez přímlovčího“ (Mathauser 2006, 50).

V závěru kapitoly o *Haškově Švejkovi* jsme ukázali, že Blažíček se ve svých interpretacích zabývá také tím, jak dnešní člověk přijímá a prožívá svět. To signalizuje, že interpret si je vědom *nesamozřejmosti* dnešního způsobu života a rovněž toho, že je to jen jedna z možností, jedna z fází dějinného vývoje. Blažíček je tedy interpretem snažícím se o *dějinné uvědomění*, o pochopení pozice, z níž lidské vědomí přistupuje ke světu, a zároveň ji uvidět jako *nesamozřejmou*, tzn. reflektovat ji. Na základě pochopení naší dějinné epochy se pokouší interpretovat dílo jako jinou možnost toho, jak může svět fungovat.

Samotný vznik dějinného uvědomění je *nesamozřejmý*: objevuje se jako možnost vystoupit ze smyslu své doby a *reflektovat* ho, nepovažovat ho za jediný možný. H.-G. Gadamer to považuje za „*pravděpodobně tu nejvýznamnější z revolucí, jimiž jsme od počátku moderní doby prošli*“ (Gadamer 1994, 7) a považuje to za „*privilegium moderního člověka, který si plně uvědomuje dějinnost všeho přítomného i relativnost všech jeho názorů*“. Uzavřít se do jednoho postoje (tedy do naivity), „*uklidňujících mezi nějaké výlučné tradice*“ by bylo „*prostě absurdní*“ (ibid.), říká. Blažíček je podle těchto výroků interpretem, který si je při práci s dílem vědom kontextu, ve kterém dílo vyrostlo a reflektuje ho na základě svých možností rozumění, které mu poskytuje kontext vlastní („*Ve skutečnosti otevřít se, výroků druhého, nějakého textu atd., vždycky už zahrnuje, že jsou situovány v soustavě mých názorů, anebo že se já sám stavím a situuji vůči nim*“, Gadamer 1994, 45). Interpret je tedy nucen reflektovat vlastní *předsudky*⁷³, se kterými přistupuje k realitě, aby mohl vypovídat o tom, jak pro něj dílo *znamená*. „*Předsudky jednolice jsou mnohem víc dějinnou skutečností jeho bytí než jeho soudy*“ (Gadamer 1986, 281, cit. dle Mathauser 2006, 51). Projasnění těchto předsudků předpokládá reflektování vlastního přístupu ke světu a zároveň zakládá předpoklady pro to, aby interpret mohl vyjádřit to, jak se mu v jeho vědomí dílo jeví.⁷⁴

Zde vidíme důvody, proč mohl Blažíček vidět v díle vyjádření *možností* stavu věcí i existence, ne pouze reakci na stav daný naším aktuálním světem. Svůj aktuální svět totiž kriticky reflektuje a vidí ho rovněž jako jednu z možností, literární dílo se mu potom stává rovnoprávnou půdou vlastního smyslu, tedy zdrojem jedinečné, nové zkušenosti s naší

⁷³ Slovo předsudek tedy ne ve svém dehonestujícím významu, ale míněn jako před-sudek, tedy předběžný soud, který je nutnou součástí porozumění.

⁷⁴ Zároveň však upozorňuji na to, že rozpracovávání historicko-hermeneutické perspektivy ustupuje u Blažíčka úvahám čistě fenomenologickým – vychází tedy z Husserla a Ingardenovy literární estetiky a zaměřuje se spíše na účinkový potenciál literárního textu.

žitou realitou. Tuto zkušenost můžeme získat tehdy, když přijmeme ve chvílích recepcce díla jeho *postoj*. Tomuto klíčovému Blažíčkovu termínu můžeme rozumět jako vlastnímu *středu díla*, díky němuž je srozumitelný každý strukturní vztah díla – odpovídá tedy staré hermeneutické zásadě, podle níž žádný moment díla není možné vnímat odděleně od tohoto středu (o vztahu *postoj* a *sémantické gesto* mluvíme zde v poznámce č. 26, o pojmání díla jako harmonického celku výše v této kapitole). Vladimír Svatoň užívá v jedné své studii termín *vize světa*, kterým nerozumí „*logicky ucelený názor, ale významotvornou tendenci, z níž se jednotlivá významově zatížená spojetí rodí a k níž zpětně ukazují*“ (Svatoň 2002, 64).

Zároveň také (jak jsme viděli v kapitole o *Haškově Švejkovi*) tím, že se snaží postihnout charakter našeho dějinného vědomí (zde to chápeme jako určitý způsob nazírání světa), Blažíček nerozumí *postojem ke světu* *postoj* k jediné možné realitě, ale určitý *horizont rozumění*, který daná doba nabízí. „*Umělecká tvorba (...) se tedy neprostrírá jen v poli mezi subjektem a realitou, ale v ploše vymezené třemi členy – subjektem, realitou (...) a významotvorným horizontem určitého společenství (aktuální tradicí, vývojovou řadou, épistémé). Proto i výsledky tvorby neorientují člověka jen ve vztahu k realitě, ale také zpětně ve vztahu k onomu horizontu*“ (Svatoň 2002, 66). Toto může být důležité upřesnění Blažíčкова pojmu *postoj* – nerozumí se jím tedy jen *postoj* k realitě (Svatoň zde připomíná, že takového významu bylo Mukařovského tvrzení, že umělecký výtvar se vztahuje k realitě jako celku), nýbrž pochopení určitých možností vlastního rozumění realitě.

Blažíček v závěru holanovské a tomanovské monografie pracuje s problémem vydělení se člověka z okolního světa, tedy s faktem, že lidská existence *nepatří* do bytí světa, který ho obklopuje. Člověk tedy ve světě nemůže nalézt sám sebe, ale smysl jeho života spočívá v uvědomění si vlastní pozice, v přitakání možnosti transcendovat vlastní život. Právě proto, že se člověk svou racionalitou z okolního světa vydělil, musí v ní najít svou vlastní podstatu, tedy realizovat se plně v tomto *vystupování ze sebe samého*. Umělecký text nám dává spatřit jinou možnost naší existence, obohacuje nás o novou zkušenost se světem. Tedy podporuje naši schopnost uvědomovat si to, jak předjímáme, jak analyzujeme a syntetizujeme vjemy, které k nám přichází ze světa - uvědomovat si náš tvůrčí proces, který konáme, když hledáme smysl, a to z věcí samých, nikoliv z všeobecně přijímaných pojmů, které bychom na ně aplikovali. To je „*porozumění poměřované ,věcí samou*“, které popisuje Gadamer na Heideggerovi (Gadamer 1994, 43).

Blažíček se nepokouší o budování přesné metody, která bude aplikovatelná na co největší skupinu literárních textů, ale promýšlí samotné počátky literárněvědného tázání

a ptá se, proč rozumíme danému dílu takovým způsobem, jak ukazuje. Snaží dostat se hlouběji pod epistemologickou rovinu a vyjasnit podmínky ontologické, neboli „*přemístuje otázku po metodě pod kontrolu předchůdné ontologie*“ (Ricoeur 2004, 15), tedy určitého předporozumění. Blažičkovy texty souvisí s tím, jak hermeneutiku definoval Ricoeur: „*Rozumění se tedy netýká uchopení faktu, nýbrž chápání možnosti, jak být... Porozumět textu neznamena nalézt indiferentní smysl, který v něm byl obsazen, nýbrž rozvinout možnost bytí, na kterou text poukazuje*“ (s. 18). Řeč je potom primárně pojímána jako možnost *manifestovat, ukazovat* svět, její funkce sdělovat něco druhému člověku nebo přiřazovat predikáty logickým subjektům se stává sekundární. Zde vzpomeňme Blažičkovy teze, podle kterých umění oživuje náš vztah ke světu právě prostřednictvím jazyka, který na rozdíl od jazyka běžně užívaného, tzn. konvencemi ztuhlého, *ukazuje svět*, dává nám možnost zahlédnout ho v jeho nesamozřejmosti. Pozornost interpretova potom směřuje na názorné předvedení toho, jak jednotlivý text využívá tuto možnost, a automaticky se tak vymezuje proti tomu, aby interpret ve své práci postupoval podle svých nápadů, které přicházejí k dílu zvenčí.

Problém, jak překonávat vzdálenost obou horizontů (termín H.-G. Gadamera) – tedy horizontu čtenářova a díla, tematizuje Paul Ricoeur. Upozorňuje na to, že odcizující odstup (*Verfremdung*) od zkoumaného předmětu je v základu každé věty, zároveň však je to postoj, díky němuž je možná objektivace vládnoucí v humanitních i přírodních vědách. Soustředí se tedy na analýzu *příslušnosti* našeho vědomí k předmětu, který zkoumáme. Začíná od pojetí samotné promluvy, kterou chápe jako *událost*, tzn. významový celek, jež není uzavřený jen ve svém diskursu (jak ho myslí tradiční lingvistika kódu F. de Saussura a L. Hjelmsleva), jako dialog, v němž je přítomna druhá osoba, účastník rozhovor, který je *podmínkou významu* věty.⁷⁵ Promluva nabývá význam skrze svou strukturu, ale zároveň dát struktuře význam vždy znamená strukturu překročit směrem k recipientovi promluvy. „*Hermeneutika zůstává stále uměním rozpoznání promluvy v díle*“ (Ricoeur 2004, 35) a tím se rozumí to, že interpret se snaží dobrat se něčeho, co je ještě před strukturou samotné výpovědi. Ricoeur nyní klade přesnou otázku: „*co nám zbude jako předmět interpretace?*“ A odpovídá: „*interpretovat znamená jasně formulovat způsob bytí-ve-světě rozvinutého před textem*“, a dále „*tím, co v textu interpretujeme, je právě výklad, či nabídka světa, světa, který mohu obývat tak, že do něj rozvrhnu nějakou ze*

⁷⁵ Banálně řečeno: věta „Jsem tady autem“ by byla strukturální lingvistikou popsána jako výrokový akt: tedy vztah subjektu a objektu (uzávorkovala by tedy její konkrétní užití); pro Ricoeura je důležité to, jak věta pro nás vypovídá, jak ji dokážeme ve svém kontextu identifikovat (neboli jak z ní uděláme *událost*, tedy učiníme význam součástí svého porozumění vlastní situaci) – potom se ukazuje, že tato struktura může nabývat různých významů jako: „děkuji, pít nebudu“; „neber si deštník“ a mnoho dalších.

svých nejulastnějších možností“ (s. 38). Blažičkovy popisy formy díla, motiviky, struktury se dějí vždy ve jménu *postoje*, neboli interpret ukazuje, jak nás takové využití slovesného materiálu k tomuto postoji vybízí. Hermeneut už tedy není ten, kdo se snaží postihnout genialitu autora (a upadá tak nutně do historizujících nebo psychologizujících výkladů), ale ten, kdo *ukazuje, jak* odpovídá na nabídku textu. Neznamená to tedy vnucovat textu svou schopnost porozumění, „*nýbrž vystavit se textu a nabýt z něj mnohem bohatšího já*“ (s. 40). Tedy spíše *já jsem utvářen* věcí textu, než věc textu je utvářena mnou. Zvláště pasáže z *Haškova Švejkova*, v nichž se vymezuje proti jiným interpretacím, jsou konkrétní ukázkou těchto postupů. Je to snaha odbourat všechny předsudky, se kterými k dílu přistupujeme, a zároveň touha otevřít se plně vlivu díla a dovolit mu, aby budovalo v našem vědomí nový svět s vlastním smyslem, kterým se může naše vlastní existence obohatit. Ricoeur na konci své studie vyslovuje to, co se nám zdá být předmětem Blažičkových interpretací: „*Důsledek, plynoucí z těchto úvah, je pro hermeutiku důležitý: nemůžeme již stavět proti sobě hermeneutiku a kritiku ideologií; kritika ideologií je nutnou cestou, kterou musí sebeporozumění projít, má-li být formováno věcí textu, a nikoli předsudky čtenáře*“ (s. 41). To, co se Blažiček snažil ve svých interpretacích postihnout, nazývá Ricoeur *svět díla*, Gadamer zase *věc textu*.

Ať je to pochopení odlišné společenské konstituce člověka u Schleiermachersa nebo Herderův pohled na dno epochy, v němž je jednotlivý tvůrce zakořeněn – v základu každé hermeneutické teorie je důraz na skutečné setkání s textem, tzn. „zasaženost“ člověka promluvou jiného, a dále postižení smyslu v kontextu celého lidského chování (k tomu dále viz Svatoň 2002, 18).

Herta Schmidová pokládá přechod ke zkoumání předpokladových sfér rozumění (např. rozvrženost světa, kolektivní vědomí epochy ad.) za nejmarkantnější rozdíl mezi první a druhou fází pražského strukturalismu (Schmidová 1991) – u Blažička se toto úsilí pojí především s fenomenologickým zkoumáním, které by vymezilo podstatné struktury fungování našeho vědomí. Schmidová vytyčuje ještě fázi třetí, pro kterou je podstatná ona *nezáměrnost*, termín, kterým Mukařovský geniálně reagoval na zkušenost se surrealismem a dekonstruktivismem moderního umění a předznamenal tak, kam bude v budoucnu směřovat literární teorie.

Blažičkův postup naprosto nesouvisí s teoriemi počítajícími s dílem determinovaným společensko-historickým prostředím jeho vzniku.⁷⁶ To jednak z toho důvodu, že spí-

⁷⁶ V tomto směru vidím dva hlavní proudy, kterým se bádání ubírá: buďto jsou to teorie závislé na marxistickém pojetí díla jako průsečíků ekonomických vztahů a vyjádření soupeření mezi třídami, nebo víceméně náhodné pokusy pokoušející se

še než na podmínky vzniku díla se orientoval na možnosti jeho recepcce, jednak zdůrazňoval moment přitažlivosti, fascinace, uhranutí, které dílo u svých čtenářů vyvolává. To implikuje fakt, že v díle je přítomen prvek, který ho vyvazuje z přímé závislosti na okolním světě a který je zároveň nepostižitelný, vyjádřitelný jen nepřímým poukazem (v Blažičkové případě pomocí teze, že dílo obnovuje v člověku jeho původní otevřenost světu).

Fikční světy

Několikrát jsme zdůrazňovali, že Blažíček se obrací k textu jakožto naprosto svébytnému světu s vlastním smyslem, který je postižitelný z něho samého, z jeho struktury, imanentním rozbořem díla. Příklonem k tezi, že text tvoří svět, který není závislý na modu reality, ve které vznikl, se přibližuje dnes progresivní teorie fikčních světů.

Její kořeny sahají k Leibnizovi, který tento termín poprvé použil (ve své Theodicey zdůraznil, že Bůh aktualizoval ze všech možných světů ten náš, jako svět nejlepší; není sice dokonalý ve všech svých částech, ale je nejlepší právě jako celek). V osmdesátých letech 20. století potom zásadní průlom učinil Saul Kripke, když začal užívat termín možných světů pro potřeby budování své *sémantiky modálních operátorů* – nutnosti a možnosti. Je patrné, že v obou těchto Kripkeových termínech se nějaký fikční svět přímo skrývá – je to svět, který v našem světě neexistuje, ale který na dění v něm má nezpochybnitelný dopad. Vždyť právě nutnosti a možnosti jsou těmi faktory, které se podílejí na naší celkové orientaci v životním prostoru. Možný svět je „*způsob, kterým by svět mohl být*“ (Platinga, A.: *The Nature of Necessity*. London 1974. Cit. dle Fořt 2005, 16). Možné světy jsou podmnožinami našeho diskurzu a jsou zakládány jazykem, *existují skrze jazyk*. Jsou jazykem ustanovovány, nejsou objevovány výkonnými teleskopy (pokud budeme parafrázovat Kripkeho větu, která samotnou teorii zakládala). Fikční světy musejí být *bezrozporné* – to značí logicky konzistentní, nesmějí obsahovat kontradiktorní výroky (pokud by

ukotvit dílo v době jeho vzniku. Tak postupuje tradiční literární historie (tradiční proto, že je provozovaná pedagogickou praxí základních a středních škol); za nejzajímavější považují v této oblasti práce vědců sdružených pod vágním označením New Historicism, kteří se pokoušejí zasadit dílo do náhodně voleného kontextu problémů a vztahů v té době signifikantních. Dílo poté nevidí jako záležitost individuálního tvůrce, ale spíše jako průsečík různých diskursů přítomných v kulturním prostoru té které epochy – „*Nikdy jsme neměli v plánu umenšovat nebo znevažovat sílu uměleckých zobrazení... ale nikdy jsme nevěřili tomu, že když tuto sílu známe, musíme zároveň buď opomíjet kulturní síť, z níž zobrazení vyrůstá, nebo nekriticky schvalovat představy, které daná zobrazení vyjadřují*“ (Gallagherová 2007, 258). Upozorňuji na velkou míru svévolnosti a hravosti, s níž tito vědci volí témata svých prací. Blažíček počítal s dílem jako uzavřeným estetickým objektem, který se nějak staví ke světu, kdežto New Historicism se naopak snaží o oslabení jedinečnosti literárního díla a vidí ho pouze jako výsledek tvořivých společenských energií, které stály u jeho vzniku – „*poezie v tomto výkladu není cestou k transhistorické pravdě, ať už psychoanalytické, dekonstruktivistické či čistě formální, nýbrž klíčem ke konkrétním, dějinně zakotveným společenským a psychologickým útvarům*“ (Gallagherová 2007, 256).

svět obsahoval A a zároveň i negaci A, bylo by v něm všechno možné a neudržel by si pravdivostní hodnotitelnost).

Lubomír Doležel ve své knize *Heterocosmica* (1998, č. 2003) dává světu literárního díla svébytný ontologický status, což mu umožňuje se domnívat, že výrazy textu mají své skutečné referenty. Svět totiž není jediný, ale zahrnuje v sobě potenciálně nekonečné množství světů, které jen nebyly aktualizovány. „*Při tvoření fikčního světa autor čerpá ze světa aktuálního mnoha způsoby: přejímá jeho prvky, kategorie a makrostrukturální modely; vypůjčuje si ‚holé fakty‘, ‚kulturní realémy‘...*“ (Doležel 2003, 34) a zároveň „*struktury a způsob existence jsou v podstatě nezávislé na vlastnostech, strukturách a způsobu existence aktuálního světa*“ (s. 37). Interpret se tedy potom zabývá tím, jak fikční svět funguje, přičemž se soustředí na vytvoření kategorie, jimiž lze popsat každý fikční svět z hlediska svého fungování (popis událostí z hlediska jejich intencionality a motivace, omezení, která jsou světu kladena jeho fyzikálními, společenskými, hodnotovými a informačními hranicemi apod).

Tuto teorii v rámci práce o Přemyslu Blažickovy zmiňujeme z toho důvodu, že rovněž pracuje s textem jakožto svébytným prostorem, patří tedy do stále sílícího proudu literární teorie, jež pracuje s literárním textem vytrženým ze závislosti na aktuálním světě. Soustředí se však více na způsoby, jak popsat modus jeho existence než na vztah AKTUÁLNÍ SVĚT ČTENÁŘE – SVĚT DÍLA. Tento vztah je Doleželem explicitně zrušen, neboť jsou vymezena pravidla, na nichž nutně funguje *každý* svět s lidským subjektem. Tyto pravidla slouží k tomu, aby byl fikční svět popsán, v čemž také spočívá hlavní záměr této teorie.

Zatímco fenomenologická teorie se soustředí na protknutí horizontů – čtenářova a světa textu – a zkoumá možnosti jejich vzájemného porozumění, teorie fikčních světů vypracovává jedinečný *nástroj popisu* fungování fikčního světa. Svěbytnost fikčního světa a jeho vlastní smysl je odůvodnitelný i z fenomenologické teorie fenoménu, jak ukazujeme zde na s. 73.

Styl

„Indoevropská struktura větná má logický základ, vypracovaný z velké části již Aristotelem z linguistických metaforických schemat až k významové kostře. Avšak tato kostra sama má své zvláštní světonázorové předpoklady, mezi nimiž hlavní je předpoklad významu budovaného ze základních prvků jako z cihel.“

Jan Patočka

Blažíček ve svých textech přináší poznatky, které je nutné vypracovat složitou argumentací, přesto se jeho texty vyznačují na češtinu až pozoruhodnou průzračností, čtivostí. Přes meze, které klade náš jazyk logicky jasnému jazyku, podléháme při četbě těchto textů zdání, že čteme něco velmi *samozřejmého*. Právě taková analytická práce by mohla v českém prostředí zakládat *konsensus*, na jehož absenci upozorňuje Zdeněk Vašíček v eseji *Český diskurs*. Blažíček je ve svých monografiích nucen psát rozsáhlé vysvětlující pasáže, neboť v našem prostředí neexistuje *společné mínění*, jež by explikaci určitých informací nepotřebovalo. „*Nedostatku společného mínění odpovídá množství předběžných a vedlejších vysvětlení uvnitř textu*“ (Vašíček 1996, 42).

Blažíčkovy texty jsou teoretickou dobrodružnou četbou. Mají silně vystavěnou expozici, ze které vyrůstá fabule, kterou čtenář musí přes různé odbočky sledovat. Ve výkladu k holanovské monografii upozorňuji na to, že se Blažíček neuchyloval ve svých monografiích (až na výjimky) k jednoznačným výrokům o kvalitě díla, ale spíše se svou interpretací pokoušel rozpracovat základ, na jehož základě by bylo hodnocení možné a vidím v tom souvislost s nároky, které sám klad na literární dílo. Nepřesvědčuje, nementoruje, ale zřetelně *ukazuje*.

Ve srovnání Blažíčkova stylu se způsobem psaní Šaldovým a Fučíkovým (viz pozn. pod čarou č. 57 a základní text k ní) zdůvodňujeme, pro autorovy texty nepůsobí pateticky, emocionálně, ale působí naopak střízlivým, až chladným dojmem. Je to výraz toho, že interpret zachovává od díla odstup, ze kterého zkoumá *dílo samé*, nikoliv vlastní subjektivistický postoj (tedy to, co při četbě zažívá). Jak je možné, že Blažíček mnohokrát připomíná, že vlastní zážitek s díla je mu samotným východiskem interpretace? S tím se vyrovnáváme výše, v kapitole věnované fenomenologické filosofii.

Význačný je způsob Blažíčkovy práce s *řečnickou otázkou*, nutně na sebe strhává pozornost. Blažíček otázkou odděluje větší významové celky svých interpretací. Často začíná novou pasáž právě otázkou a je pro něj typické, že přímo za otázku staví popis kon-

krétní situace z díla, nebo citát z této situace. Blažíčkova otázka má často charakter pro analýzu díla zcela fundamentální, vzápětí je však čtenář zrazen ve svém očekávání: nedočká se okamžité odpovědi, vysvětlení, ale popisu jednotlivé situace (viz např. v *Haškově Švejkovi*: „Zajímavost Haškova románu, kterou dokládá mimořádný čtenářský zájem, zřejmě souvisí s jeho zábavností, komikou. Souvisí však výhradně s ní?“, následuje odstavec začínající: „Ocituji si úvodní část oné nejdelší nekomické pasáže, v níž se dva vojáci se Švejkem... atd., Blažíček 1991b, 71). V zásadě lze říci, že Blažíček je autor, jenž na otázky, které si pokládá, skutečně odpovídá. Nečiní tak však přímo, tedy explicitní odpovědí, ale samotnou interpretací. Pokládáním otázek tak aktivuje čtenářovu pozornost tím směrem, kam sám míří, zároveň u čtenáře vzbudí hlad po informacích určitého typu, a ty potom svým výkladem skutečně přináší. Otázky jsou u Blažíčka zdrojem určitého napětí, napětí mezi jejich fundamentálností a postupným zpřítomňováním smyslu konkrétních situací, při nichž si musí čtenář odpovědi vydobýt sám.

Otázky jsou také zásadním vyjádřením obvyklého Blažíčkova postupu, kdy si interpret sám ztěžuje svůj postup⁷⁷: odvrhuje své dřívější výklady ve prospěch hlubší analýzy, nebo se ptá po platnosti vlastních tvrzení. Blažíček obvykle v průběhu výkladu sám sebe zpochybňuje, boří čtenáři domnělé zisky dané interpretace a ohlašuje sestup k základům samotného díla. Otázka je vyjádřením výrazného deduktivního postupu interpreta: všímá si vzhledem k celkovému smyslu díla maličností, nepodstatných odbočení anebo zase situací a motivů, které neodpovídají započatému směru, kterým se interpretace vydala. Blažíček se zdá být tak důsledný, jako by každý náznak postupu induktivního odmítal. Vždyť indukce se spíše než na hledání prvků rozhýbávajících vlastní zdánlivě pevné interpretační stanovisko soustředí na hledání pravidelností, tedy na potvrzování platnosti vlastní pozice.

⁷⁷ Zdeněk Kožmín v recenzi na knihu *Sebeuvědomění poezie* tento postup přesně vystihuje, když považuje Blažíckovu analýzu za „hru o pravdu, která vědě neubírá a vážnosti, ale je spíš její základní podmínkou“ (Kožmín 1992, 526).

Ohlas Blažíčkova díla

Přemysl Blažíček se dočkal v recenzích na svá díla vesměs pozitivního ohlasu. Bohužel se však jedná pouze o recenze, žádnou obsáhlejší studii reflektující dosah jeho práce nemáme (mimo Špiritova doslovu ke knize *Kritika a interpretace*). Recenzenti se tak kvůli omezenosti žánru, ve kterém psali své reakce na Blažíčkovu dílo, potýkají s nedostatkem prostoru, na kterém by mohli autorův přístup komplexněji hodnotit. Tak se stává, že pokud je zmiňována autorova fenomenologická inspirace, recenzenti jsou fascinováni slovy „věci jako by tu mluvily samy“, ale neukazují, jak sám interpret takových tvrzení dosahoval, co skutečně znamená tato fenomenologická inspirace jeho metody. Nejméně říkají o Blažíčkovi ty ohlasy, které ho přijímají kladně, jsou totiž opisem interpretova postupu bez zdůraznění toho, v čem problematičnost (provokativnost) takové metody spočívá.

V této práci jsme značnou část prostoru obětovali popisu Blažíčkovy metody, ovšem s tím zřetelem, abychom vystihli klíčové momenty jeho interpretace jednak napříč jeho monografiemi (ukázali tedy určitou konzistenci jeho metody) a zároveň se pokusili zjistit, jak Blažíček ke svým výrokům dospívá, tj. jakým je naplňuje obsahem. Zmiňme několik článků, které pro poznání Blažíčkovy práce přinášejí něco podstatného.

Pokud B. Svozil v článku *Kniha o Haškových osudech* říká, že „*Blažíček je kriticky ostrážitý vůči textu a zároveň pozorný k jeho obnažené výmluvnosti, a tak se mu v něm věci jeví jako na dlani*“ (Svozil 1993, 416) bylo by třeba objasnit, jak Blažíček vůbec „výmluvnost“ věcí chápe, aby bylo možné recenzentovu výroku porozumět.⁷⁸ Toto nemíním jako výtku, sám autor se vzápětí po těchto slovech omlouvá: „*vystihnout ve zkratce Blažíčkovu cestu... je obtížné, a to především pro nevídanou bohatost, mnohostrannost, neschematicnost jeho přístupu k tomuto dílu*“ (ibid.). S těmito vlastnostmi Blažíčkova díla jsme se v celé naší práci potýkali v tom smyslu, že jsme byly nuceny po malých krůčcích sledovat postup interpretovy argumentace, abychom se dobrali toho, jak se dostává k jejímu výsledku, tj. postižení celkového postoje díla ke skutečnosti. „*V knize o Osudech míří tolika směry, že je zde nelze vyčerpávajícím způsobem postihnout*“ (s. 420) – ano, nelze je i přes veškerou snahu postihnout na desítkách stran této práce. Svozilova recenze dále přináší několik postřehů, které celek Blažíčkova díla dobře osvětlují. Všimá si přede-

⁷⁸ Takového mluvení o literatuře jsou plná literární periodika dnešní doby.

vším interpretovy ojedinělé polohy, ve které zdůrazňuje smysl jednotlivého díla i umění vůbec pro život, tj. jaký má dosah pro náš život; je zdůrazňováno, že Blažíčkovy texty se soustředí na otázky, kterými míří samotné literární dílo k obecnějším výhledům – teoretizující pasáže jsou tedy nutnou podmínkou jeho interpretace.

Podobně vyznívá i Hamanova recenze na knihu o Holečkových Naších, v níž nad Blažíčkovým textem dospívá k závěru, že proto, aby literárněhistorický přístup k dílu měl smysl, „*nestačí pouhá interpretace významu, byť nabyla povahy sebeexaktnější analýzy. Není-li provázána konkretizací, aplikací významu na situaci vykladače, stává se popisem zbaveným životnosti, jenž mění literární dílo v mrtvý dokument či preparát*“ (Haman 1993, 6), což znamená ocenění Blažíčkovy analýzy a zároveň zásadní vytyčení směru, kterým by se myšlení o literatuře mohlo ubírat a jehož smysluplnost jsme hájili celou touto prací.

Zdeněk Pešat v recenzi na *Poezii Karla Tomana* pro časopis *Česká literatura* (Pešat 1998) má cennou pasáž, ve které postihuje rozdíl Blažíčkova filosofického postoje od postoje literárního historika obecně. U Blažíčka pozoruje to, že se „*prodírá skrze jednotlivosti*“ k „*Tomanovu scelujícímu významotvornému gestu*“, je to znak „*dostředivé koncentrace na dílo a na další specifikaci básnickovy osobnosti zevnitř díla*“, kdežto literární historik by „*možná odbočil a zasadil dané zjištění do dobových souvislostí*“ (s. 210). Potom „*by stálo za to provést srovnání s dobově obdobným vztahem u Bezruče, Dyka i Theera*“ píše Pešat o literárněhistorické analýze vztahu protikladnosti a tuláctví a vzápětí kritizuje Blažíčkovu přemíru reflexivnosti, se kterou přistupoval ke svému čtenářskému zážitku, což podle Pešata způsobují „*jakési pozůstatky představy o filozofii jako královně věd*“. Blažíčkova kniha se pak údajně snaží dokázat, že filosofie má k Tomanovu dílu co říci.

Filosofickými exkursy si Blažíček ve skutečnosti připravuje půdu pro svou analýzu, která se zakládá na recepci jeho čtenářského zážitku. Jak by mohl interpret mluvit o tom, jak nahlíží literární dílo, pokud by nerozpracoval vlastní zření světa? Blažíček neaplikuje filosofii na umění, to je jedna z věcí, na kterou napříč svým dílem sám stále upozorňuje – jeho recenzenty však přesto svádí, aby toto tvrdili. Pokud Blažíček používá filosofii, tak k tomu, aby vymezil určitý modus lidské existence, na jehož základě se snaží dílu rozumět, vypracovává si tedy onu *předchůdnou půdu smyslu*, o které mluví Husserl. Proto nemůžeme přijmout tvrzení, že svými filosofickými exkursy se „*empirii literárního díla*“ (s. 210) vzdaloval.

Pešat si podobně jako Červenka všímá určité dogmatičnosti, se kterou interpret posuzuje, co poezie je a není, co je básně a co ne, jaké dílo je básníkovo nejlepší. Pešat si

libuje, že tyto Blažičkovy soudy již nejsou tak časté jako v monografii holanovské a týkají se pouze jednotlivých veršů a nejsou z nich vyvozovány závěry pro poezii vůbec.

Pokud však přijmeme fakt, že Blažičkova pozice je v české literární vědě ojedinělá zejména tím, že usiluje o *teoretické zdůvodnění* svých argumentů a buduje si tak určitou pozici, ze které na literární dílo nahlíží, musíme tyto *zdánlivě* dogmatické pasáže přijmout jako nedílnou součást jeho interpretace. Pokouší-li se interpret získat základ pro svá tvrzení a buduje-li ho prací literárně teoretickou a filosofickou, jsou potom jeho soudy nad konkrétními texty spíše přirozeným vyústěním jeho argumentační strategie, než svévolí a všeobsašhlými tvrzeními. Toto však Pešat ani Červenka neberou v potaz.

Otázka po živém, aktuálním smyslu díla (které automaticky vyžadují reflexi lidské existence) se jeví být velkou možností pro pedagogickou praxi. Ta stále mluví jazykem, kterým Pešat popisoval přístup literárního historika. Tato záplava pro žáka a středoškolského studenta neužitečných informací by mohla být nahrazena ukazováním toho, jak na jednotlivce konkrétní dílo doléhá a argumentací, proč se tak děje. Dosah Blažičkovy metody pro školskou praxi pozoruje Jiří Holý. Je to „*metoda vycházející z vnímavého čtení textu, k němu se ustavičně vracějící a konfrontující jej s různorodými unitárními světy čtenářů, metoda hledající v díle různé polohy...*“ (Holý 1993-1994, 185). Tento nekonečně produktivnější přístup oživující vztah studenta k literatuře jako takové, je „*však pro učitele neobyčejně náročný*“ (ibid.). To jistě, zvláště však proto, že sami učitelé čtení literatury povětšinou nejsou schopni.

Nejsoustavněji se interpretovu dílu věnoval jeho editor Michael Špirit ve svém doslovu (s názvem *Nadějné vyhlídky*) ke knize *Kritika a interpretace*, která je souborem Blažičkových časopiseckých příspěvků. Četl jsem tento doslov ve chvíli, kdy jsem byl s prací nad Blažičkem víceméně hotov, protože jsem doufal, že budu moci říct: nabízí na dílo jiný pohled, než jaký byl podán v této práci. Špirit si všímá především vývoje Blažičkových monografií směrem od „vědeckosti“ knihy první k „privátně“ pojatým *Škvoreckého Zbabělcům*. „*Lze ho /autorův způsob psaní/ vnějšně sumarizovat jako cestu od vědeckého pojednání k osobnějšímu, intimnějšímu rozhovoru s interpretovým dílem*“ (Špirit 2002, 477). Nevzdává se však možnosti myslet Blažičkovo dílo jako určitý celek – a toto bylo hlavním záměrem práce naší. Již v první kapitole připomíná to, co jsme zde chtěli důkladnou analýzou Blažičkových textů dokázat: od první monografie o poezii Holanově „*nelze podle žádného z Blažičkových textů z devadesátých let vysoudit v jeho přístupu k umění principiální změnu*“, všude „*vykládá Blažíček životní postoj, ztělesněný v rukopisu analyzovaných autorů a jejich textů, jako postoj, pro nějž svět idejí není nad-*

řazen jevové skutečnosti“ (Špirit 2002, 476, zvýraznění mé) a pojmenoval tak základní polohu interpretových textů.

Zaznamenáváme rovněž tři negativní ohlasy na Blažičkovo dílo. Miroslav Červenka v článku z roku 1995 reaguje na tomanovskou monografii (Červenka 1995). Oceňuje, že si interpret „vyřídil“ své obecné estetické problémy na Holanovi a tento text byl tedy ušetřen odvádění „*nutkavými etickými reflexemi, v nichž z četby jsou vyvozovány ušlechtilé zásady morálně filosofické*“. Z hlediska toho, co bylo v této práci řečeno výše, jsou tato slova přinejmenším těžko pochopitelná. Červenka kladně oceňuje to, že „*každý jeho /Blažičkův/ výrok se dá číst jak v rovině úsilí o obecné vymezení básnictví, tak v rovině charakteristiky individuálního výtvaru*“. Připomíná Blažičkovu fenomenologickou inspiraci, jelikož se soustředí na moment, kdy při recepci díla mizí opozice subjektu a objektu ve vzájemné provázanosti. Toto kritérium údajně Blažička nutí k selektivnosti a orientaci na momenty, ve kterých se protiklady vyvažují, kdy se básník „strefil“ „*do bodu vyváženosti, kde všechny póly se navzájem plně integrují*“, což Červenka opět chápe jako výtku. „*Jako kdyby do jisté míry selektivní nebylo každé zacházení s literárním textem*“, namítá případně M. Špirit (Špirit 2002, 484). S recenzentem se těžko polemizuje z toho důvodu, že Blažičkův postoj k poezii odmítá, avšak jeho stanoviska kvůli omezenému prostoru článku není možné patřičně vymezit.

Marie Langerová v recenzi na knihu *Sebeuvědomění poezie* tvrdí například, že „*autor k tomu, aby vyzvedl jeden typ Holanovy tvorby, tj. Rudoarmejce, musí vykonstruovat její krajní protiklad v básnickém díle z třicátých let*“, nebo že „*u Holana jsou tyto otázky lyrické věčnosti, mířící k prazákladům existence, kardinální, což však Blažiček nebere v potaz*“ atd. (Langerová 1992). Petr Král v reakci na tento článek říká, že „*v článku Marie Langerové je bohužel temné všechno kromě toho, co vysvítá už z názvu: že totiž autor nedodržel jakási pravidla a má být pokárán*“ (Král 1992), s čímž souhlasíme.

Martin Pokorný naopak formuluje své výhrady přesně – z toho důvodu, že míří přímo hlavním тезис, na nichž Blažiček stavěl. Jeho výhrady zní:

1. snaží se v díle odhalit *substanci*, svůj interpretační postup chápe jako zobecnění a snaží se vyzískat z díla onu vrstvu s „trvalejší platností“ a namítá: která z mnoha rovin díla to bude? – Domnívám se, že Blažiček se snaží zachytit *postoj* díla k realitě, k němuž jsme při recepci textu vybízeni, což je ona *substance*, která však nutně prorůstá všechny roviny textu; je to určitý způsob zření, který jsme nuceni přijmout, pokud chceme rozumět. Nejedná se tedy o dílčí část celku uměleckého díla.

2. není patrné, jak Blažiček chce odůvodnit, že nás dílo „*vtahuje do skutečnosti dynamičtější, mnohostrannější*“. Husserl chápe žitý svět jako *proto-abstrakce a předchůdné pojmy* (a to přece platí i při recepci díla, kde čtenář postupně abstrahuje smysl); Heidegger potom jako „ono se“, tedy sediment konvencí (avšak nikdy nemluví o tom, že by dílo jakožto fikční svět obohacovalo náš náhled na svět, *bytí* se v něm otevírá *přímo*). – Co zde říká Pokorný o Husserlovi, je vážná věc a neumíme ji nyní rozsoudit. Připomeňme, že Blažiček chápal umělecké dílo jako to, co vytrhuje vnímání okolního světa z konvencí, tedy z ustáleného způsobu abstrahování smyslu, který zažíváme v každodennosti. To tedy neznamena, že při jeho recepci děláme to samé, co v našem aktuálním světě, ale skutečně prožíváme *dynamičtější skutečnost*. Co se týče Heideggera, domnívám se, že Blažiček se pokoušel ukázat, že dílo nás pozdvihá z „ono se“, roviny upadlosti, tak, že nám ukazuje jinou *možnost bytí*, což je zcela relevantní, a že to nesouzní s Heideggerovým pojetím díla je vedlejší – Blažiček se o nic takového také nepokouší.

3. Blažičkův *svět díla* je uzavřený kontext, do kterého se vstupuje za dodržení určitých pravidel, ovšem hledat specifčnost literatury právě v tom, že má tento svět daný *výraz*, který má *sugestivitu*, není možné, jelikož „*chceme-li si teoreticky skutečně projasnit fakt, že literární jazyk je schopen v jistém smyslu ustavovat svůj vlastní korelát, musíme si napřed plně přiznat, v jak ohromné míře je podobná „světotvorba“, tj. tvorba kontextů, zcela běžným úkazem*“ (Pokorný 2003, 226). V tomto tedy Blažičkův kritik podstatu literatury neshledává, zde není její autonomie, která by mohla být zkoumána. Je potřeba se obrátit k *teorii řeči*. Pro Blažička však jsou slova jen „*prázdné výdechy nebo skvrny na papíře (...), za kterými je nutno najít významy (u Blažička: proces četby, osobní hledání smyslu)*“, takto pochopený jazyk je potom „*vůči řeči, se kterou se setkáváme ve zkušenosti a která naši zkušenost formuje a tvoří, pouhým derivátem*“ (s. 227-228). Pokorný tedy vyzývá k uchopení *žítí-v-řeči*, ke kterému patří i neporozumění a zkreslení – pak je možno pochopit řeč v její svébytnosti. – Zde jeho článek bohužel končí, nedokáží tedy reagovat na to, co myslí oním *žítí-v-řeči*, které by měl interpret uchopovat spíše než *smysl*, který tuší za řečí samotnou. Nicméně Blažiček zcela důsledně postupuje tak, aby bylo patrné, že onen celkový smysl je vzhledem k materiálu díla (jazyku) metafyzický, avšak zároveň zdůrazňuje, že je to *smysl přístupný právě jen skrze jazykovou formu*.

Závěr

V závěru nebudeme vytvářet shrnutí celého Blažíčkova přístupu. Snažili jsme se o to po celou dobu našeho psaní, aby žádná část této práce nebyla pouze popisem metody, ale ukazovala interpreta v určitém kontextu a zároveň zpřítomňovala jeden směr literární vědy. Spíše rekapitulujme několik významných bodů celé práce.

Fenomenologický přístup k literárnímu textu bojuje jednak proti před-se-vzetí, před-vídání, před-pojetí (proti libovolným nápadům a populárním dojmům) a obrací se k názornému ukázání problematiky pomocí rozvržení toho, jak nás text *jinak* rozvrhuje vůči celku světa. Zde vidím možnost, jak se odvrátit od *regionálních hermeneutik* (historická poetika, literární historie, dějiny žánrů, metrických schémat, vypravěčských schémat, lyrických subjektů, práce s určitými motivy) a obrátit se k *hermeneutice obecné, založené na ontologii*. Teorii rozumění literárnímu textu musí předcházet teorie našeho zakotvení ve světě, abychom se vůbec mohli ptát po elementárním úkolu literatury a umění. Důrazem na zkoumání ontologického statutu světa díla, je Blažíčkova pozice v kontextu české literární vědy ojedinělá a jeví se mi jako dobrý základ pro další rozvíjení tohoto směru.

Blažíček ve všech svých dílech formuloval tezi, že dílo je pro nás jedinečnou zkušeností tím, že jinak rozvrhuje lidské vědomí vzhledem ke světu. Slovo *jinak* zde zdůvodňuje, proč musel formulovat nejdříve to, jak přistupujeme ke svému aktuálnímu světu a jak nás k jinému přístupu vybízí dílo, do jehož smyslu pronikáme jeho čtením. Zabýval se tedy stavem dějinného vědomí, které současný člověk zažívá. Dílo potom tím, že zkonvencionalizované stavy mezi věcmi staví jinak podle svých vlastních zákonitostí, nemíří významem svých slov k předmětům našeho světa, ale konstruuje svou vlastní svěbytnou realitu. Podobně mluví i Mukařovský: „*samy o sobě /formální složky/ nejsou spojeny věcným vztahem s určitou věcí, nýbrž... nesou potenciální významovou energii, která, vyzařujíc z díla jako z celku, udává jistý postoj k světu skutečnosti*“ (Mukařovský 1936/1966, 49). Zásadní rozdíl spočívá však v tom, že dále své tvrzení nerozvíjí, kdežto Blažíček vlastně celou interpretaci míří do tohoto bodu a zkoumá význam tohoto *jistého postoje* ke skutečnosti.

Blažíček nepodléhá tomu, že by některé termíny bral jako hotová *fakta*, všeobecně sdílené názory, ale vypracovával obsah svých slov vždy odpočátku, naplňoval je svým obsahem. Jeho interpretace vychází z vlastního zážitku četby, pokouší se tedy ukazovat, co je na díle přitažlivé a co čtenář při styku s ním zakouší. Způsob jeho práce neumožňuje, aby

jeho postupy přerůstaly v samostatnou interpretační teorii, která se stane paradigmatem automaticky uplatňujícím své nároky na jakékoliv literární texty. „*Kde všeobecné myšlenky docházejí svého vyplnění v názoru, tam se na vněmech a jiných zjevech téhož řádu budují jisté nové akty, a to akty, jež se na předmět, který se jeví, vztahují zcela jiným způsobem, než ty které názory, které jej konstituují. Rozdílnost tohoto způsobu vztahování se vyjadřuje samozřejmým (...) obratem, že názorný předmět tu nestojí sám jako to, co je míněno, nýbrž jen jako ujasňující příklad vlastního, všeobecného mínění. Vyjadřující akty jdou nyní ve stopách těchto rozdílů a jejich intence se netýče toho, co si názorně představujeme (rozuměno: individuálně), nýbrž místo něho se týče něčeho všeobecného, čeho vněm je pouze dokladem*“ (Husserl 1901, 134 – cit dle Patočka 1966, 29). Aby vjemy nebyly pouze *dokladem* nějakého objektivního systému, ale jedinečností postihující podstatu konkrétního uměleckého díla, k tomu Blažíček směřoval každým svým interpretačním výkonem.

Naše práce se soustředila na vykazání určité jednoty v interpretových stanoviscích, hledání řádu v mnoha směrech. Je sice dobře patrné, že Blažíček nevlastní žádný výkladový klíč, se kterým přistupuje ke všem textům (pokud se nám podařilo zpřístupnit zde jeho názory na lidskou existenci a interpretaci, je zřejmá nemožnost toho, aby něco takového vlastnil), avšak ukázali jsme zřetelně, že interpretův postoj k literárnímu dílu zůstával po dobu jeho tvorby konzistentní. Zcela obecně bychom řekli, že ho zajímá *aktuální smysl* díla pro naši existenci. Individuální vlastnosti každého díla působí na jiné složky mnohověstevnaté lidské existence, proto, ptá-li se interpret po aktuálním dosahu díla, nemůže zůstat u zcela jednotné metody.

Blažíček se ve svých interpretacích vydává tolika různými směry, že vykázat napříč jeho pracemi jeho nepochybnou důslednost v zachovávání vlastního postoje k literárnímu dílu vyžaduje důkladnou analýzu mnoha na první pohled nestejnorodých prvků jeho textů. Zasadit Blažíčka do kontextu tradice českého poststrukturalismu a filosofie se podařilo jen částečně. Ukázalo se to nemožné bez předchozí průpravné části, která přesně stanoví to, co je obsahem Blažíčkova přístupu (jinak by práce ve srovnávání postojů jednotlivých myslitelů nutně sklouzávala k vágnosti). Jak náročné bylo udělat jen tento krok, svědčí rozsáhlost kapitol *Texty v periodikách* a *Monografie*. Důsledným vyjasněním Blažíčkovy perspektivy jsme měli příležitost promýšlet některé obecné principy hermeneutiky a fenomenologicky orientované literární vědy.

Resumé

Práce se pokouší napříč Blažíčkovými monografiemi a publicistickými příležitostmi vykázat určitou jednotu jeho interpretační metody. Spočívá v imanentní interpretaci textu a soustředí se na opsání toho, jak postoj ke světu, znázorněný textem, koliduje s vědomím čtenářovým, nutí ho odmítnout jeho apriorní kategorie, pomocí nichž rozumí svému aktuálnímu světu, a přijmout svět ve stavu zrodu – tedy svět tvořený uměleckým dílem. Čtenář tak obohacuje své vidění světa, je nucen pracovat se zdánlivě samozřejmým smyslem své reality jako s něčím zkonstruovaným, nikoliv daným apriorně.

Conclusion

In the thesis, the author tries to trace throughout Blazicek's monographies and other texts a unified approach to methods of literary interpretation. In this, he concerns on immanent interpretation of texts based on pointing out how the world-view expressed in a text differs from reader's consciousness. It forces the reader to give up categorial schemes of understanding the actual world. Thus the reader must grasp the world in the stage of its creating or genesis - it means the world made of artefacts. The reader's standpoint is enriched by that and he/she finds the meaning of reality illusive and constructed, not given.

Bibliografie

Aristotelés

1999 *Rétorika*. Překlad: Antonín Kříž. Praha: Petr Rezek.

Bergson, Henry

2003 *Myšlení a pohyb*. Překlad: Tomáš Chudý. Praha: Mladá fronta.

Bílek, Petr A.

2003 *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host.

Blažíček, Přemysl

1991^a *Sebeuvědomění poezie*. Praha: Akcent.

1991^b *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel.

1992^a *Škvoreckého Zbabělci*. Praha: Oikoymenh.

1992^b *Epičnost a naivita Holečkových Našich*. Praha: Oikoymenh.

1995 *Poezie Karla Tomana*. Praha: Oikoymenh.

2002 *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda.

Červenka, Miroslav

1995 „Blažíčkův tomanovský monolog.“ *Literární noviny*, č. 6: 6.

Doležel, Lubomír

2003 *Heterocosmica*. Překlad: přeložil autor. Praha: Karolinum.

Eagleton, Terry

2005 *Úvod do literární teorie*. Překlad: Petr Onufer. Praha: Triáda.

Fořt, Bohumil

2005 *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host.

Gadamer, Hans-Georg

1986 *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.

1994 *Problém dějinného vědomí*. Překlad: Jiří Němec a Jan Sokol. Praha: Filosofia.

Gallagherová, Catherine - Greenblatt, Stephen

2007 „Nový historismus v praxi.“. Překlad Olga Trávníčková. In *Nový historismus*, Jonathan Bolton (ed.). Brno: Host.

Grygar, Mojmír

1999 *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host.

Haman, Aleš

1993 „Interpretace a konkretizace.“ *Literární noviny*, č. 24: 6.
2002 „Kritikův odkaz.“ *Tvar*, č. 20: 15.

Heidegger, Martin

1996 *Bytí a čas*. Překlad: Petříček, Miroslav, jr. - Chvatík, Ivan - Kouba, Pavel - Němec, Jiří. Praha: Oikoymenh.

Holý, Jiří

1993-1994 „Literárněvědné studie Přemysla Blažického.“ *Český jazyk a literatura*, č. 7-8: 184-186.

Husserl, Edmund

1901 *Logische Untersuchungen II*. Tübingen: Niemeyer.

Ingarden, Roman

1989 *Umělecké dílo literární*. Překlad: Antonín Mokrejš. Praha: Odeon.

Jankovič, Milan

1991 „Švejkova lhostejnost k dějinám.“ *Kritický sborník*, č. 1: 47-48.

1968/1992 *Dílo jako dění smyslu*. Praha: Pražská imaginace.

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst.

Kouba, Pavel

2001 *Smysl konečnosti*. Praha: Oikoymenh.

2006 *Nietzsche*. Praha: Oikoymenh.

Kožmín, Zdeněk

1992 „Sebeuvědomění literární vědy.“ *Česká literatura*, č. 5: 524-526.

Král, Petr

1992 „Nehrál hru?“ *Literární noviny*, č. 32: 4.

Langerová, Marie

1992 „Medvědí služba poezii.“ *Literární noviny*, č. 29: 5.

Matejov-Zajac.

2005 „Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede.“ In *Od iniciatívy k tradícii*, Matejov-Zajac (eds.). Brno: Host: 7-21.

Mathauser, Zdeněk

2006 *Básnivé nápovědy Husserlovy fenomenologie*. Praha: Filosofia.

Mukařovský, Jan

1936/1966 „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty.“ In *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.

Nietzsche, Friedrich

1993 *Zrození tragédie z ducha hudby*. Překlad: Otokar Fischer. Praha: Gryf.

2001 „O umění.“ In *Tak pravil Friedrich Nietzsche*. překlad: Jaroslav Kabeš. Olomouc: Votobia: 181-195.

2001 „Soumrak model.“ In *Tak pravil Friedrich Nietzsche*. překlad: Alfons Berka. Olomouc: Votobia: 5-86.

Novák, Arne

1936 „Český sloh kritický let sedmdesátých a osmdesátých.“ *Slovo a slovesnost*: 145-156.

Patočka, Jan

1966 *Úvod do studia Husserlovy fenomenologie*. Praha: SPN.

1936/1992 *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha: ČS.

2001 „Co je fenomenologie?“ In Husserl, E. *Idea fenomenologie*. Praha: Oikymenh.

Pešat, Zdeněk

1998 „Hledání přístupů k poezii.“ *Česká literatura*, č. 2: 209-211.

Petříček, Miroslav, jr.

1996 „Setkání surrealismu s fenomenologií v magické Praze.“ In *Český surrealismus 1929-1953*. Praha: Argo: 106-111.

1997 *Úvod od (současné) filosofie*. Praha: Hermann a synové.

Pokorný, Martin

2003 „Nad úvahami Přemysla Blažíčka.“ *Souvislosti*, č.4: 224-228.

Ricoeur, Paul

2004 *Úkol hermeneutiky*. Překlad: Alice Kliková. Praha: Filosofia.

Sartre, Paul

2006 *Bytí a nicota*. Překlad: Oldřich Kuba. Praha: Oikymenh.

Schmidová, Herta

1991 „Třífázový model českého literárněvědného strukturalismu.“ *Česká literatura*, č. 3: 193-219.

Sontagová, Susan

1964/1994 „Proti interpretaci.“ Překlad: Karel Palek. *Kritický sborník*, č. 3: 1-6.

Staiger, Emil

1946/1969 *Základní pojmy poetiky*. Překlad: Miloš Černý – Otakar Veselý. Praha: ČS.

- Svatoň, Vladimír
2002 *Z druhého břehu*. Praha: Torst.
- Svozil, Bohumil
1993 „Kniha o Haškových Osudech.“ *Česká literatura*, č. 4: 413-421.
- Šalda, F. X.
1899/1951 „Holečkovi Naši.“ In *Kritické projevy IV*. Praha: Melantrich, 277.
1927/1963 „Josef Holeček a jeho selský epos.“ In *Kritické projevy 13*. Praha: ČS: 335-341.
1928/1963 „Kritika a nekritika.“ In *Kritické projevy 13*. Mukařovský, J. - Vodička, F. (eds.). Praha: ČS: 207-216.
- Šklovskij, Viktor
2003 *Teorie prózy*. Překlad: Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis.
- Špirit, Michael
1993 „Blažíčkovi Zbabělci.“ *Kritický sborník*, č. 2: 59-63.
2002 „Komentáře.“ In *Blažíček 2002: 365-430*.
2002 „Nadějné vyhlídky.“ In *Blažíček 2002: 473-510*.
2006 *Počátky potíží*. Praha: Revolver Revue.
- Turčány, Viliam
2005 „Nezvalov Edison alebo Chvála kompozície.“ In *Od iniciatívy k tradici*. Zajac - Matejov (eds.). Brno: Host: 178-191.
- Vašíček, Zdeněk
1996 *Přijetí podmínek*. Praha: Torst.
- Wellek, René
1969 *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School*. Ann Arbor: Yale University.
- Winczer, Pavol
2000 „Vzájomné vzťahy estetickej funkcie a spoločenských úloh v poézii západoslovanských národov (1919-1944).“ In *Súvislosti v čase a priestore*. Bratislava: Veda: 18-37.
- Zima, Petr V.
1998 *Literární estetika*. Překlad: Jan Schneider. Olomouc: Votobia.